



جامعة سقان



جامعة تشرين

# دراسات في اللغة العربية وآدابها

١٩



## دراسة سوسيونصية في رواية «ذاكرة الجسد» لـ«أحلام مستغانمي»

فاطمة أكيري زاده<sup>١</sup> ، د. كيرى روشنفكر<sup>٢</sup> ، د. خليل پروینی<sup>٣</sup> ، د. حسينعلی قبادی<sup>٤</sup>

### الملخص

إنّ البناء الدلالي للرواية في نسقها اللغوي يحتوي على الأنساق السردية والخطابية إلى جانب الأنساق الفكرية. فالنقد السوسيونصي يدرس البناء الدلالي للنص من المنظور السوسيولوجي اكتفاء بالنص دون الرجوع إلى خارجه. وتتجلى العلاقات الحوارية القائمة في البناء الاجتماعي للرواية من الناحية الجمالية في إطار هذا الاتجاه النقدي، إما بديمقراطية الأصوات في الرواية البوليفونية، وإما بحيمنة أيديولوجية واحدة في الرواية المونولوجية. ومن هذا المنظار النقدي، اتّخذت الروائية الجزائرية الشهيرة، «أحلام مستغانمي»، في روايتها «ذاكرة الجسد» اتجاهها متميزة لإقامة العلاقات الحوارية في بناء النص الذي لا يمكن الحكم عليه بسهولة.

قامت هذه المقالة بدراسة البناء الداخلي لهذه المدونة السردية النسائية، بأسلوب وصفي تحليلي، في ثلاثة مستويات: الأساليب الكلامية، ونوعية الراوي والضمائر السردية، والمنظور الآيديولوجي، لكشف أسلوب الرواية في إقامة العلاقات الحوارية بين الأصوات في مجتمع النص حسب النقد السوسيونصي. وتشير النتائج إلى أنّ هذه الكاتبة لا تختار الحياد ولا الانحياز السردي في إعلاء صوت الشخصيات بل تستخدم الأسلوب الوسط في تشخيص الأساليب الكلامية للشخصيات، وذلك بتلاعبها بالضمائر السردية. كذلك تطرح الرواية الآيديولوجيات المختلفة في البناء الاجتماعي للنص في قضيّي المرأة والوطن؛ حيث يتمّ المنظور الآيديولوجي النهائي للرواية حسب خصائص الروايات المتعددة الأصوات محاولةً ترسيم الديمقراطية في بناء النص. كذلك إمكانية التأويل لدى المتلقى في الخطاب المفتوح النهاية تسم هذه الرواية النسوية بخصائص تعدديّة الأصوات، خلافاً لمن لا يعتبر الكتابات النسوية سوى روايات مونولوجية.

**كلمات مفتاحية:** باختين؛ النقد السوسيونصي؛ الرواية المتعددة الأصوات؛ الكتابة النسوية؛ ذاكرة الجسد.

<sup>١</sup> طالبة دكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تربیت مدرس، إیران. (كاتبة مسؤولة)@yahoo.com

<sup>٢</sup> أستاذة مشاركة في فرع اللغة العربية وآدابها، جامعة تربیت مدرس، إیران. oshan@gmail.com

<sup>٣</sup> أستاذ مشارك، فرع اللغة العربية وآدابها، جامعة تربیت مدرس، إیران.

<sup>٤</sup> أستاذ، فرع اللغة الفارسية وآدابها، جامعة تربیت مدرس، إیران.

تاريخ الوصول: ١٩/٤/٢٠١٤ هـ.ش = ١٥/٧/٢٠١٤ م تاريخ القبول: ٢٧/١٠/١٣٩٣ هـ.ش = ١٧

## المقدمة

إنّ الرواية، كواحدة من الأجناس الأدبية الحية، تحظى بخصائص فريدة، ولابدّ من اختيار منهج نقدِي يلائم هذه الخصائص. يعتقد ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin) بأنّ نظرية "الحوارية (Dialogism)" هي النظرية التي تلائمها<sup>١</sup>. وحسب هذه النظرية لا يفصل باختينُ الشكل والمحتوى في الدراسة، كما لا يفصل الأدب والمجتمع بما يعتبر أنّ «كل عملٍ أدبي اجتماعيٍ بالضرورة»<sup>٢</sup> حسب اتجاهه النّقدي المسمى "النقد السوسيونصي" أو ما عرف بـ "سوسيولوجيا النص الروائي". وعلى أساس مفاهيم جمالية لهذا الاتجاه النّقدي، تتمّ العلاقات الحوارية بين الأصوات الاجتماعية في النص الروائي على غطتين: إماً بإعطاء جميع الأصوات حرية التعبير في الرواية الديالوجية (المتعددة الأصوات أو البوليفونية)، وإماً بأن يهيمن الصوت السارِد على جميع الأصوات في الرواية المونولوجية (أحادية - الصوت). وفي دراسة بعنوان "الكتابنة النسائية (Gyno criticism)" تربط الناقدة النسوية «إيلين شوالتر (Elaine Showalter)» اختلاف كتابات النساء الأدبية عن كتابات الرجال بالاختلاف القائم في تجربة الحياة التي نعيشها<sup>٣</sup>. ومن هذا المنطلق، ورغم أنّ هناك فكرة تعتبر الرواية النسوية كتابة مونولوجية أكثر من كونها بوليفونية، لتركيزها على ذات المرأة ولتعبيرها عن همومها، ومحاولَة لاستعادة التوازن المفقود في علاقتها مع الآخر والعالم على المستوى التخييلي الداخلي، لا يمكن إصدار الحكم على إبداع المرأة الروائي مطلقاً إلّا بعد دراسة العلاقات الحوارية في تنظيمه الداخلي، إذ توجد كتابات تيزِّ الامكانيات الحوارية الخاصة<sup>٤</sup>. وفي رواية أحلام مستغانمي "ذاكرة الجسد"، نلاحظ هذه الامكانيات التي تجعل العلاقات النصية الاجتماعية في أنساقها الفكرية واللغوية على شكل لا يمكن

<sup>١</sup> فيصل دراج، نظرية الرواية و الرواية العربية، ص ٧٣.

<sup>٢</sup> نوران نوروف، منطق كفتگوني ميخائيل باختين، ص ٧٣.

<sup>٣</sup> فاطمة الزهرة بازربيد، الكتابة الروائية النسوية بين سلطة المرجع و حرية التخييل، ص ٧٦.

<sup>٤</sup> گراهام آلن، بينما نكتب، ص ٣.

<sup>٥</sup> كاتبة جزائرية ولدت في ١٣ أبريل ١٩٥٣ م في تونس، وتعود أصولها إلى مدينة قسنطينة عاصمة الشرق الجزائري، وكان والدها مشاركاً في الثورة الجزائرية. عملت في الإذاعة الوطنية، واشتهرت كشاعرة. انتقلت إلى فرنسا في سبعينيات القرن الماضي، وفي الثمانينيات نالت شهادة الدكتوراه من جامعة السوربون. أحدثت أحلام مستغانمي هزةً في العالم الأدبيّ عقب إصدار روايتها الأولى «ذاكرة الجسد» عام ١٩٩٣، و نالت جوائز عديدة، منها جائزة نجيب محفوظ للعام ١٩٩٨ م؛ كما صنفت ضمن أفضل مائة رواية عربية / [www.ahlammosteghanemi.com](http://www.ahlammosteghanemi.com)

الحكم عليها بصورة سهلة.

تنوي المقالة الإجابة على هذين السؤالين:

- كيف تتجلى العلاقات الحوارية في البناء الاجتماعي لرواية ذاكرة الجسد في مستوىها المختلفة؟
- هل هي رواية بوليفونية أم مونولوجية؟

وللإجابة على السؤالين أعلاه، تقوم المقالة بدراسة الامكانيات الحوارية في البناء السوسيولوجي لنص هذه الرواية الجزائرية الشهيرة، أي رواية ذاكرة الجسد، وكيفية العلاقات الحوارية القائمة فيها، بالمنهج الوصفي - التحليلي حسب نظرة باختين النقدية، لتكتشف آفاق النص الروائي لمعرفة كونها ديموقراطية أم مونولوجية الأسلوب؛ حيث يتم البحث هنا في ثلاثة مستويات: الأول استقلالية الأصوات حسب حضور وفاعلية أصوات الشخصيات في الأساليب الكلامية للكشف عن هيمنة أو عدم هيمنة صوت الرواية على أصوات الشخصيات؛ والثاني موضع السارد ونوعيته والاستراتيجيات السردية ومدى فاعلية السارد وتأثيره على الأصوات الروائية؛ والثالث والأخير بعد الآيديولوجي في قضيتي اثنين: الوطن (رمزه المرأة) والمرأة، وطبيعة العلاقات الحوارية في بنية هذا الخطاب السردي لنعرف ديموقراطية الطرح الآيديولوجي في النص.

#### الدراسات السابقة

نظريّة الحوارية في الرواية لباختين، كانت ولا تزال موضع اهتمام الدارسين في مختلف مجالات الأدب والفن. فدراسة أسلوب الرواية من منطلق السوسيونصية، ودراسة ديمقراطية الأصوات في النص قد تحظى بنصيب وافر من البحث والتحليل، مع أنها قد تغور في جانب وترك البحث في جانب آخر، حيث تركزت غالبيتها على موقع الرواية في السرد.

يمكّنا الإشارة إلى الدراسات المنشورة في مجموعة مقالات «الحوارية في الأدب والفن» التي جمعها ونسّقها د. نامور مطلق، ويدرس فيها تعددية الأصوات في الروايات النسوية. ومقالة الحسيني «تعددية الأصوات في روایات نساء إيران من سووشون إلى اللعبة الأخيرة لیبانو» التي درست موقع الرواية وتعددية الساردين وتعدد الأنماط الفكرية في الروايات النسوية الفارسية. ومن المقالات العربية، دراسة لبرعاة «البوليفونية الروائية» التي درست خصائص الروايات البوليفونية بصورة عامة. وروشنفر في بحثها «الرواية وحوارية رواية في حجر الضحك»، حيث درست عنصر الرواية وحضوره في رواية الأصوات. ولكن أكثر هذه الدراسات ترکز على دراسة الرواية وحضوره في النص الروائي وتفقد الجوانب الأخرى. وهناك كتاب «وجهة نظر في روایات الأصوات العربية» للتلاوي،

الذي ركز على موضوع وجة النظر والراوي في الرواية البوليفونية وخصائص الروايات العربية المتعددة الأصوات، وأطروحة دكتوراه لرامين نيا بعنوان «دراسة وتحليل تعددية الأصوات في المنشوي لمولوي» قامت بتطبيق نظرية باختين على الثنائيات المتناقضه وبحثت عن كيفية حضور الأنساق الفكرية الآيديولوجية في النص ومصير تواجهها.

أما في مجال الدراسات الموجودة عن رواية ذاكرة الجسد فيمكن الإشارة إلى كتاب «الخطاب الواصف في ثلاثة أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)» لفلاح، وهو بحث عن خصوصيات وتقنيات اللغة الواصفة في خطاب روایات مستغانمي؛ ورسالة ماجستير ليركان بعنوان «النسق الآيديولوجي وبنية الخطاب الروائي»: دراسة سوسيوبنائية لرواية ذاكرة الجسد للرواية أحلام مستغانمي» تعتبر دراسة منهجة أفادتنا في متابعة الخطوط التقدمة السوسيولوجية في هذه الرواية، غير أنها مزجت بين المنهج النقدية لباختين وغولدمان، وقد ركزت على المستوى السياسي في هذه الرواية فقط. إنّ هذه الدراسة الشاملة في مستوىها الثلاثة جديدة في نوعها، لأنّها تقوم بدراسة الرواية النسوية انطلاقاً من الجمع بين النقد النسوي ونظرية باختين من منظوره النقيدي السوسيونصي ودراسة خصائص الروايات المتعددة الأصوات؛ فهي تكشف اللثام عن العلاقات الحوارية القائمة في هذه الرواية وستبين صحة الحكم الذي قد صدر عن الروايات النسوية أو عدمه.

قبل تطبيق المفاهيم النقدية في نص الروايتين، لابدّ من أن تتناول بعض هذه المفاهيم المهمة.

### الآيديولوجيا

إنّ آيديولوجية الرواية حسب نظرية باختين هي ذات طابع استكشافي وعرفي، أي هي معرفة للعالم<sup>١</sup>، وبناء على هذه النظرة، تعتبر اللغة ظاهرة آيديولوجية<sup>٢</sup>. والآيديولوجية هي القيم والأفكار

<sup>١</sup> محمد الحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص ٤٠.

<sup>٢</sup> هرام مقدادي، پژوهش‌های زیان‌های خارجی، ص ٢٥.

\* اعتبار اللغة كآلآيديولوجيا ينطلق من الأفكار النقدية الماركسية؛ إذ تعتبر الآيديولوجيا البنية التحتية للمجتمع و اللغة هي البنية الفوقية لها و بينهما علاقة سببية (بني العيد، في مفاهيم النقد و الحركة الثقافية العربية، ص ١٠٠). أما باختين الذي بدأ التنظير على اساس النصور الماركسي فقد كان فمجه مخالفًا له، حيث فضل الإنبعاد عن الرؤبة - الماركسي، فلم يرفض مصطلح السببية بحسب بل إنّه البنية الفوقيّة امتداداً للبنية التحتية و تحلي آخر لها على المستوى الآيديولوجي (محمد الحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص ٣٢ و ٧٧).

<sup>٣</sup> ابرنا رينا مكاريك ، دافش نامه نظریه های ادبی معاصر، ص ٤٣.

التي تولد في ممارسة الكلام. أي عندما يتكلم الفرد تظهر آيديولوجيته عبر ملفوظاته انطلاقاً من وعيه<sup>١</sup> الذي يولد عبر التكلم وينشأ فقط في اللحظة التي يحيط فيها الفرد بالجماعة.

### **سوسيولوجيا النص الروائي أو النقد السوسيوونصي للرواية**

في القرن التاسع عشر الميلادي، كانت هناك نظريتان أدبيتان مختلفتان، إن لم تكونا متعارضتين: الرومانسية التي تنظر إلى العمل الأدبي كتعبير عن ذات الفنان، والواقعية التي تنظر إليه كتعبير عن المجتمع. ثم ظهرت منظومة نقدية تربط بين التيارين وتبعد إلى علاقات الأدب والمجتمع<sup>٢</sup>؛ إذ دخل التنظير الروائي في نطاقه السوسيولوجي باتجاهات ثلاثة من النقد الجدلية عند « Hegel («)، والاتجاه البنيوي التكويري عند « لوسيان غولدمان (Lucien Goldman) » و « جورج لو كاتش (Georg Lukács) » اللذين وصفا الرواية بكلها تعبيراً عن رؤية العالم، باتجاههما النقيدي السوسيو-روائي، يُصطلح عليه « سوسيولوجيا الرواية »؛ وهناك اتجاه آخر عند باختين ومن بعده « ببير زيماء (Zima Pierre V.) »، يُصطلح عليه « سوسيولوجية النص الروائي ».<sup>٣</sup>

تحدد سوسيولوجيا الرواية، في إطار تصورات غولدمان وأصحابه، العلاقة بين البناء الفكري داخلي النص أي نسقه الداخلي، وبين النظام الاجتماعي أي النسق الخارجي للنص<sup>٤</sup>، حيث يركز بشكل مباشر على العناصر الخارجية المؤثرة على انتاجية النصوص الروائية محاولاً الكشف عن العلاقات الاجتماعية<sup>٥</sup>. أمّا باختين، بموقفه ما بعد الشكالاني وفي اتجاهه إلى « سوسيولوجيا النص الروائي »، فقد اهتمَّ ببعد النص الداخلي، وتحديداً، بلعة النص وتنظيمه الداخلي دون التركيز على المرجعيات الخارجية، واعتبر الرواية حاملة لأنساق فكرية متجلسة بمحطات اجتماعية في نسقها اللغوي. فهو، على أساس نظريته « الحوارية »، جعل الرواية صورة عن اللغة التي فيها حوار لا ينقطع<sup>٦</sup>، إذ حلّ البنية الحوارية للرواية (باعتبارها تركيبة من الدليل اللغوي والمدلول الاجتماعي)، وفي الوقت نفسه تعامل مباشرة مع الواقع الاجتماعي والثقافي والأيديولوجي المتجسد فيها دون إقامة علاقة التناقض بين عالم

<sup>١</sup> والاس مارتن، نظريه هاي روایت، ص ١١٢.

<sup>٢</sup> نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص ٣٢٢.

<sup>٣</sup> محمد لحمداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، ص ٥٦.

<sup>٤</sup> ببير زيماء، النقد الاجتماعي نحو علم الاجتماع النص الأدبي، ص ٥٣.

<sup>٥</sup> محمد لحمداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، ص ٧١-٧٢.

<sup>٦</sup> فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص ٧٠.

الرواية والواقع، لأنّ الرواية هي الواقع أيضاً. فحسب المفاهيم الحمالية السوسيونصية، تعتبر الرواية نمطاً من العلاقات لا يتأسس بذاته إلّا من خلال التناقضات؛ إذ إنّ المادة الأساسية لخلق التناقضات هي الأفكار والأيديولوجيات التي تدخل في الرواية بوضعين مختلفين وتحتلّ أسلوب الرواية على نمطين<sup>١</sup>: الرواية المنologية (Monology) التي يتمّ فيها إخضاع بعض الأيديولوجيات لبعض، والرواية المتعددة الأصوات أو البوليفونية (Polyphony) التي تكون كلّ آيديولوجياتها على قدم المساواة في الرواية.

### الرواية المنologية

لا يترك أسلوب الكتابة، في الروايات المنologية، مجالاً للصراع الآيديولوجي، إذ تعتبر الشخصيات أدوات تخدم رؤية المؤلف الخاصة ويستند التصوير بكماله على الاستنتاج الآيديولوجي؛ فكلّ ما هو آيديولوجي ينقسم فيها إلى نمطين: نمط الأفكار اليقينية والصادبة التي يجري تأكيدها في نبرات أحاديد وقاطعة، ونمط الأفكار الأخرى غير الصادبة من وجهة نظر المؤلف، فتفقد قيمتها الدلالية<sup>٢</sup>. تفتقر الرواية المنologية إلى وجود علاقات حوارية بين الشخصيات وعوالها، غير أنه يوجد حوار الداخلي فيها مع كل الأطراف.

### الرواية المتعددة الأصوات (البوليفونية)

يعتبر باختين دستويفسكي خالق الرواية المتعددة الأصوات<sup>٣</sup>. ويرى أنّ دستويفسكي يعطي في أعماله الحرية لشخصياته، لتبرز فلسفتها ونظرها للعالم، فكلّ شخصيات الرواية في حكم لحن واحد وإن جموعها يؤلّف النغمة النهائية<sup>٤</sup>. في هذا النوع من الروايات ينفتح المجال أمام تعدد الأيديولوجيات وكذلك أشكال أشكال الوعي الأخرى المتناقضة من خلال الأصوات المستقلة للشخصيات الروائية<sup>٥</sup>. فيندمج أسلوب الكاتب وايديولوجيته في إطار مجموع الرؤى، إذ تتحقق الرواية نوعاً من ديمقراطية التعبير داخل الرواية<sup>٦</sup>.

<sup>١</sup> المصدر السابق، ص ٤٣.

<sup>٢</sup> ميخائيل باختين، *قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي*، ص ١١٧ و ١١٨.

<sup>٣</sup> بابك أحmedi، *ساختار وتأويل متن*، ص ٩٩.

<sup>٤</sup> ترفستان نوردوروف، *ميخائيل باختين المبدأ الحواري*، ص ١٩٢.

<sup>٥</sup> Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's poetic*, p 6-7.

<sup>٦</sup> يبني العبد، *تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي*، ص ١٧٧.

البناء الديموقراطي للرواية البوليفونية التي يفضلها باختين، يقوم على حرية الشخصيات المستقلة والمحاجرة<sup>١</sup> ، حيث تتمتع الشخصيات فيها بوعي ذاتي، وبوساطة هذا الوعي الذاتي تستطيع التعبير عن نفسها، وذلك بفعل المسافة الجمالية التي يخلقها الروائي بينه وبين شخصياته<sup>٢</sup> . فكل التناقضات والازدواجيات تجري حسب الخطة الديموقراطية ولا تصبح ظواهر ديكاكية<sup>٣</sup> . فكرة التمرد على الرواية العامم بكل شيء، والموقف الحيادي للروائي، هي من ركائز الرواية المتعدد الأصوات؛ حيث يغيب النمط البوليفوني إلى الابتعاد عن المركز متوجهًا إلى الحيط أي باتجاه الأصوات السردية المتعددة<sup>٤</sup> .

### أسلوب رواية ذاكرة الجسد<sup>٥</sup>

ستحاول، في ما يلي، تطبيق الخصائص الجمالية السوسيوندية للروايات المونولوجية والبوليفونية على رواية ذاكرة الجسد.

#### ١. استقلالية الأصوات الروائية

الركيزة الأولى للرواية البوليفونية هي حضور الأصوات المختلفة للشخصيات والحفاظ على استقلالية وعيها. يتمّ هذا الأمر خلال أساليب تمثيل الخطاب والقول. فاتخاذ الموقف الحيادي أو الانحياز في أسلوب الرواية يتجلّى خلال استخدامها للأساليب الكلامية التي تجعل السارد، أي صوت

<sup>١</sup> غريب رضا غلامحسين زاده، پژوهش‌های زبان‌های خارجی، ص ١٠٤.

<sup>٢</sup> ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص ٩٠.

<sup>٣</sup> ميخائيل باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ص ٤٤.

<sup>٤</sup> حسن علیان، مجلة جامعة دمشق، ص ١٦٨ و ١٧٢.

<sup>٥</sup> ملخص الرواية: الرواية تُسرد من خلال ذاكرة خالد، الذي كان من المكافحين في ثورة تحرير الجزائر. حين يصبح من المجرح ويصاب بعاهة أثناء الحرب، فترسله قائله سى طاهر، قبل استشهاده، في زيارة إلى أسرته ليبلغهم أنه اختار اسم «أحلام» ليهبه لابنته التي ولدت للتو آنذاك. بعد سنوات مديدة من ذلك اللقاء، يلتقي خالد بأحلام مرة أخرى، في معرض رسومه في فرنسا، وهو كان قد رحل إليها بعد إنتصار الثورة. فيقع في زوبعة حبًّا لأحلام، التي أصبحت شابة جميلة. تجري بيهم لقاءات للحديث عن أبيها الشهيد؛ بينما يصبح خالد حارئًا بين كونها كبرت له أو كحبية. فالرواية قصة حبًّا لأحلام وما حرت بينهما. حتى يدخل زياد، صديق خالد، وهو من مجاهدي تحرير فلسطين، في هذه العلاقة؛ حيث يظن خالد ظن سوء زياد وأحلام؛ إلى أن يترك زياد فرنسا ويستشهد في سبيل طموحاته التحريرية. أحلام ترحل إلى بلدتها (الجزائر) وتتزوج من أحد كبار السياسيين بأمر عمّها. ثم يرحل خالد إلى بلدته بعد سنين الإغتراب بدعوة عمّ أحلام، و الذي يعتبر من كبار أفراد البلد بسبب صداقة بينهما، للمشاركة في مراسم زواج أحلام. فيلتقي بأخيه حسان وزوجته عتبة ويري أوضاع البلد وأحوال الناس ومحنتهم. ويرحل أحيرًا من البلد بعد حبر شهادة أخيه الذي مات برصاص طائش استهدف خطأ.

المؤلف، بعيداً عن صوت الشخصية، إذ لكل رواية جانبان: الجانب الخيالي (الحكاية)، والجانب القولي (السرد اللغوي) الذي يعرف لدى النقاد بـ «زاوية الرؤية القولية أو زاوية الرؤية الخطابية (discourse point of view)»<sup>١</sup> وهو الخطاب الذي يصدر عن الرواية ليستوعب الخطابات الأخرى في الرواية أو بعارضها. فموقع الرواوي من حيث كونه أداة للعرض، بالنسبة إلى الشخصيات والمُؤلف، ومدى تدخله في السرد، يشكل نوعية استحضار حديث الشخصيات في خطاب الرواية أي الأساليب الروائية<sup>٢</sup>.

ت تكون رواية ذاكرة الجسد من مختلف الأصوات الروائية من مختلف الشخصيات الذكرية والأثرية، وأهمها شخصية «خالد» وهو السارد الرئيس في الرواية. فالحكاية تتبع من ذكرياته خلال استحضار ما جرى بينه وبين الشخصيات من الأحداث والأحاديث. يحظى صوت السارد بمكانة واسعة في الرواية ومن بعده يحتل صوت أحلام في حوارها مع البطل السارد المكانة الثانية. تعتبر شخصية أحلام من الشخصيات الرئيسة وتحظى خطابها بأهمية كبيرة في الرواية. حضور الأصوات الذكرية حسب تواجدهم وفعاليتهم في الرواية أكثر من النساء؛ إلا أن صوت وشخصية «أحلام» تحظى بمفردها مكانة متميزة.

هذه الرواية، كمثيلاتها في الجنس الأدبي، تفضل تعددية الأساليب الكلامية وتغيير المسافة الجمالية بين الرواوي خالد (السارد الرئيس) وبين الشخصيات حسب التبادل الكلامي بينه وبينهم. فالرواية تستخدم مختلف أساليب<sup>٣</sup> استحضار الأقوال ولكل منها خصائص ومميزات. تصنف الأساليب الخمسة من التقرير السردي إلى الكلام المباشر الحرّ بخصائص متميزة؛ فكلّما ينتقل التقرير السردي إلى الكلام المباشر الحرّ، تقلّص درجة حضور السارد، وسيطرته الكاملة وتتجه نحو الحيادية المطلقة<sup>٤</sup>.

<sup>١</sup> عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، ص ١٥٨.

<sup>٢</sup> م، ن: صص ٢٣-٢٥.

<sup>٣</sup> صنفت دراسات لينش و شورت، أساليب استحضار الأقوال والأفكار بصورة نصفية في أنماط خمسة: التقرير السردي(report speech)، الكلام غير المباشر(indirect speech)، الكلام غير المباشر الحر(Free speech)، الكلام المباشر الحر(Direct speech)، الكلام المباشر الحر(indirect speech).  
short, **Mick Style in fiction A Linguistic Introduction to English fictional prose**, p 283؛ أمّا بعض النقاد فيختصر القول في هذا الحال إلى عرض موجز لأنماط الأسلوبية في ثلاثة محاور: الأسلوب المباشر ، الأسلوب غير المباشر و الأسلوب اللامباشر الحر؛ مثلما نرى عند باختين.(انظر:

يعنى العبد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنّوي، صص ١٠٦-١٠٨)

<sup>٤</sup> ريمون شلومبيت كنان، روايات داستاني بوطيقائى معاصر، ص ٣٢٤.

بما أنّ الرواية تُسرد عبر الضمير «أنا» فإنّ شخصية الراوي تتضخم تضخّماً كبيراً أحياناً إلى جانب التوصيفات وأحاديثه الداخلية. ولا يتبع الأسلوب التقرير السردي للشخصيات المتحدثة فرصة كافية لإظهار الصوت<sup>١</sup>، بل يسلط الراوي على كلام الشخصيات. هذا ما يلاحظ خاصّةً في الفصل الأول والفصل الأخير من الرواية، إذ لا يتبع فيه السارد لأي مظهر كلامي آخر لأنّ ينافس كلامه. إنّه يختصر الكلام ويُسرد مضمون القول فحسب باستخدام أسلوب التقرير السردي، حتى كأنّ تفاصيل الأحاديث ليست جديرة بالاهتمام<sup>٢</sup>، حيث يستخدم هذا الأسلوب في سرد ذكريات الوطن والأبطال الشهداء، مثل سي طاهر (والد أحلام)، إذ يعتبر السارد نفسه محلّ ثقة لتلخيص وسرد الأخبار. «كان (سي طاهر) هكذا؛ أحياناً يكون موجزاً حتى في فرحته، فكانت موجزاً معه في حزني أيضاً. سأليني (سي طاهر) بعدها عن أخبار الأهل وأخبار (أمّا) بالتحديد و....»<sup>٣</sup>.

«....ففقد بدا واضحًا من كلام (سي طاهر) يومها أتني قد لا أعود إلى الجبهة مرة ثانية. حاول (سي طاهر) أن يحافظ على نبرته الطبيعية، وراح يوْدَعني.....»<sup>٤</sup>.

دراسة الأساليب الكلامية المتنوعة في الرواية وإحصاؤها الكلي يكشفان عن أسلوب التقرير السردي الذي يتميز بهيمنة السارد وسلطته في الخطاب القولي، إذ يحظى بالأولوية في خطاب الرواية، إلى جانب التوصيفات السردية عن الأحداث والمشاعر والأفكار والأحكام التي يصدرها الراوي عن الشخصيات والأحداث. ومن بعده، يحظى أسلوب الكلام المباشر (DS) بالمرتبة الثانية في الرواية. وهذا الأسلوب هو تقسيم لأسلوب التقرير السردي الذي يقتصر من هيمنة السارد؛ حيث يحمل كلام الشخصيات خصائص القول المنطوق ويدعى بأنّ صوت السارد صوت محайд<sup>٥</sup>. وهنا يتدخل السارد بصورة خفية عند تقديم الخطاب بوصفه ضابطاً لحركة الصورة الفنية ويشير إلى هيبات الشخصيات

<sup>١</sup> leech and short, Mick Style in fiction A Linguistic Introduction to English fictional prose ,259.

<sup>٢</sup> عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، ص ٢٠٥.

<sup>٣</sup> أحلام مستغاني، ذاكرة الجسد، ص ٣٣.

<sup>٤</sup> م.ن: ص ٣٥.

<sup>٥</sup> leech and short, , Mick Style in fiction A Linguistic Introduction to English fictional prose, 257.

ومواقعهم أثناء الكلام<sup>١</sup>، حيث يتمتع صوت الشخصية باستقلالية نسبية<sup>٢</sup>. وقد استُخدم هذا الأسلوب في الرواية لتجسيد حوار الشخصيات:

«ترى .. لأنك يوم أهديتني كتابك .. لم تضع عليه أي إهداء، وقلت ذلك التعليق المدهش الذي لم أنسه: «إننا نخطّ للغرباء فقط .. وأمّا الذين نحبّهم فمكاهن ليس في الصفحة البيضاء الأولى، وإنما في صفحات الكتاب..»».<sup>٣</sup>

يستخدم الأسلوب المباشر في الحوارات التي تجري بين الراوي وبين الشخصيات خاصة "أحلام" أحياناً كثيراً، حيث يجعل موقع الراوي بعيداً عن المؤلف وقربياً إلى الشخصيات. هذا وينصب الحوار نفسه بمميزاته التأثيرية، كجزء أساسي للرواية، بإخلاص الاختلافات الفردية وإذكاء التعددية اللغوية؛ لأنَّ التناغمات المتمايزة تُبرز تباين الأصوات الروائية المתחاورة. الحوار الذي يجري بين طرفي الرواية "خالد" و "أحلام" ، قد يبين ردود فعل أحدهما الصريحة بالكلمات الخارجية وقد يجib الكلام بالكلمة الداخلية السرية أي الرد الداخلي الصامت للبطل. هذا التوجّه إلى الكلمات الداخلية والخارجية للراوي يكشف عن «الإنسان الداخلي» عند البطل، إذ لا يتجلّى وعي البطل السارد من خلال صوته الخارجي فقط، بل يتجلّى في كلامه الداخلي أيضاً عندما يتحدث عن نفسه. هذا الوعي هو الذي يفضله باحثين في روایات الأصوات، إذ يتعدد هذا الوعي ويختلّ بالآخر؛ لكن في هذه الرواية لا يتسرّب كشف الوعي الداخلي إلى كل الشخصيات الروائية، بل يقتصر على "خالد" فقط. فهو يسرد ويزدّكر آلامه وأحلامه وذكرياته في الرواية.

دراسة الأساليب الكلامية للشخصيات الروائية تبين أنها تندرج بين هذين الأسلوبين الرئيسيين: التقرير السردي والأسلوب المباشر. ففي التقرير السردي يقترب موقع الراوي إلى المؤلف ويبعد عن الشخصيات ويسقط السارد على الأصوات ويهمن عليها؛ وفي الأسلوب المباشر يتكلّم السارد إلى جانب الشخصيات ويغيّر لهم القول ب موقف شبه حيادي ويتيح لهم حرية القول. كأنَّ الرواية باستخدام أساليب التمويه من الانحياز إلى الحياد تريد أن يجعل الخطاب في موقف وسط. وقد تلاحظ سائر الأساليب الكلامية ولو نادراً، حيث يلاحظ الأسلوب غير المباشر (IS) في كلام الشخصيات عن موضوعات أو أشخاص آخرين، حيث يقوم السارد نفسه بنقل كلام الشخصية المتحدثة نيابة عنها،

<sup>١</sup> نعيمه براندروجي، شيوه روایی گفته های داستانی در ادبیات پایداری فلسطین، ص ٥٢.

<sup>٢</sup> مابکل نولان، روایت شناسی درآمدی زبان شناختی انتقادی، ص ١٠٥.

<sup>٣</sup> - م، ن: ١٤٤.

مع التصريح بأنّ الشخصية نفسها هي التي تتكلّم<sup>١</sup> مثلما نرى في حديث حسان عن ناصر ابن سبي طاهر، حيث يقول:

«إنه خلاف عمه فهو يعتقد أنه استفاد من اسم سبي طاهر، وأنه قلّما اهتمّ بمصير زوجة أخيه وأولاده وهذا العرس لا هدف له غير ...».<sup>٢</sup>

ويندر استخدام الأسلوب المباشر الحرّ (FDS)، وهو أسلوب يختبئ فيه السارد خلف الشخصيات بالحيد المطلق. فيه قد يأتي الحوار دون مقدمات أو أطر، فتواجّه الشخصيات فيه القارئ مواجهة صريحة دون تدخل ظاهر من الرواية. يقول خالد:

«- أين نقفي؟ كان هذا السؤال الأهم الذي فرّتنا أن نجيب عليه بجدية».<sup>٣</sup>

لم يتراجد الأسلوب غير المباشر الحرّ (FIS) إلّا قليلاً عند استحضار كلام «أحلام». فيمتزج كلام السارد وكلام الشخصية المتحدثة. وفيه لا يسيطر السارد على الأحاديث، بل يترك للشخصيات بعض الحرية في القول.<sup>٤</sup> يعتبر هذا الأسلوب لدى باختين، غوذجاً صالحًا للدراسات الحرّاوية، فهو يعتقد بأنّ الحوارية وتعددية الأصوات تتولّد في هذا الأسلوب.<sup>٥</sup> بما أنّ الرواية يسرد ذاكرته عن ماضيه وخاصة علاقاته بـ «أحلام»، فقد يستحضر كلام أحالم في طيات كلامه بصورة غير مباشرة، ويمتزج صوت الرواية والشخصيات، فيبدو الكلام ملتبساً بين الصوتين<sup>٦</sup>؛ مثلاً:

«فرّما كتّ على حق .. ماذا لو كانت الروايات مسدّسات محسّنة بالكلمات القاتلة لا غير؟».<sup>٧</sup>  
هذا كلام للراوي لكنه ممتزج بكلمات «أحلام»، إذ يمتنع باعتقادها بأنّ الروايات هي «مسدسات محسّنة بالكلمات القاتلة». ينقل كلام الروايو مزوجاً بكلام أحالم، ومؤيّداً له. وقد يجعل الروايو كلمة الشخصية بين علامتي التصنيص، كأنّ الروايو يشير إلى نبرها دون أن يصرّح بكلّها تعلق بغيره، مثلما نلاحظ في النموذج التالي بأنّ كلمة «النبي المفلس» ما بين علامتي التصنيص تتعلق بـ «أحلام» والراوي قد جعله من صميم كلامه بسرد حرّ غير مباشر.

<sup>١</sup> نعيمه براندوجي، شیوه روایی گفته های داستانی در ادبیات پایداری فلسطین، ص ٥١.

<sup>٢</sup> أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٣٤٦.

<sup>٣</sup> م: ص ١٣٩.

<sup>٤</sup> عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، ص ٢١٢.

<sup>٥</sup> والاس مارتن، نظرية های روایت، ص ١١٢.

<sup>٦</sup> نعيم العبد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، ص ١٠٨.

<sup>٧</sup> أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٤٨.

«هل أنساك ذلك «النبي المفلس» الذي سرقوا منه الوصايا العشر وهو في طريقه إليك فجأة؟ بالوصية الحادية عشرة فقط؟»<sup>١</sup>.

ورغم أنّ الأسلوب غير المباشر الحرّ، لا يحظى بمكانة واسعة في أساليب استحضار الكلام للشخصيات الروائية هذه؛ إلّا أنّه ملحوظ في كلام الراوي عند حديثه الذاتي وما يربط العلاقات الحوارية مع مختلف الأفكار والأحاديث، من الفنانين، والأدباء أو في ذاكرة التاريخ والمجتمع. كذلك قد يتواجد هذا الأسلوب في حديث الشخصيات أنفسهم عندما يسردون شؤون الآخرين.

البناء الاجتماعي للنص الروائي لا يخلو من الاستقلالية والميئنة. فقد يتّأرجح حضور الراوي من التسلط الكامل والسيطرة الشاملة في التقرير السردي إلى محاولته للاختباء خلف الأصوات وإلى الحد الأدنى من الحضور في الأسلوب المباشر، مما يجعل الرواية في الموضع الوسط من حيث استقلالية الأصوات. كما لا تتفاوت الكاتبة عن استخدام سائر الأساليب الكلامية وخاصة الأسلوب غير المباشر الحرّ الذي ينطوي على العلاقات الحوارية الداخلية. إذن يمكن أن نعتبر هذه الرواية حواراً كبيراً بين مختلف الأساليب الكلامية.

## ٢. الراوي

البنية السردية للخطاب الروائي المركبة من تضافر ثلاثة مكونات: الراوي<sup>٢</sup>، والرواية، والمروي له<sup>٣</sup>، ودراسة هذه الامكانيات تكشف آفاق العالم الروائي. الاهتمام بالسرد الروائي وتحديد الراوي قد أدى إلى اتجاهات عديدة بين الدارسين والمنظرين<sup>٤</sup>. فقد تجاوز باختين النظر إلى ذات الراوي في دراسة

<sup>١</sup> أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ١٧.

<sup>٢</sup> الراوي؛ يعتبر أداة لصياغة النص الروائي. لا شك أن هناك مسافة تفصل بين الروائي والراوي فهذا لا يساوي ذاك؛ إذ إنّ الراوي قناع من الأقنعة العديدة يبتكره المؤلف ويتباه في نصه (جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، ص ١٠٨). <sup>٣</sup> المروي له، هو من يتووجه إليه الراوي بالسرد و ينتهي إلى عالم النص الوهمي و يختلف عن القاري لأنّه ينتهي إلى العالم الحقيقي (لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ١٥١). إنّهم قد يكونون مضمرين، أو قد يتم بناءهم، وقد يتم أحياناً أخرى تعني بهم بكلّم شخصيات في الفضة (جوناثان كالر، النظرية الأدبية، ص ١٠٦).

<sup>٤</sup> هناك اتجاهات عديدة في مجال دراسة الآليات السردية في الرواية و تعبّر خصائصها وأثرها في العمل السردي. من هذه الاتجاهات: المذهب الروسي (عند توماشفسكي، وباحتين، وأوسبينسكي)، المذهب الأنجلو- أمريكي (لبوك، وفريدمان، وبوث) والمذهب الفرنسي (بويون، وتودوروف، وبارت، وجبيت) (أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص ٢٠٣-٢١٠)؛ غير أننا لا ندخل في هذه المذاهب بل نستفيد مما يقيننا في دراسة الرواية المتعددة الأصوات.

الرواية المتعددة الأصوات بوصفه عنصراً مهماً في البناء الدرامي، وتوجهه إلى كونه صوتاً أو لهجة كلامية في سيمفونية لغوية متعددة الخطابات. فالراوي عنده ليس مجرد صوت أو لهجة كسائر الشخصيات، بل هو الصوت الضابط لكل الأصوات، وهو الصوت الناقل لكلام الشخصيات، والقائم بمهمة التنسيق والتوليف والتأطير، لتخرج هذه الأصوات واللهجات من التنافر والتنافر إلى التمايز والتاليف.<sup>١</sup>

رواية ذاكرة الجسد تسرد من خلال شخصية «خالد بن طوبال» قضية حبه لـ«أحلام (أو حياة)»، كما تروي عن الكفاح والوطن. فخالد يتولى عملية القصّ، فهو الأنّا الثانية للكاتب، تروي حسب كونه السارد الذاتي (Subjective Narrator)، بما هو الشخصية الرئيسة في الرواية. إنّه السارد المشارك الذي يشترك في الأحداث وتكون معرفته محدودة على مقدار مشاركته فيها، غير أنه يكون علیماً بكل ما مضى عليه دون أن يكون عالماً بياطن كل الشخصيات الروائية ونياهم إلا من خلال نظره للأحداث. هو يقوم إلى جانب الشخصيات وقد يصفهم أو يحمل أفكارهم وأفعالهم من وجهة نظره أو حسب ما تذكر سيراً قاسماً، في موقع «زاوية الرؤية مع»<sup>٢</sup>.

هذا الراوي غير منظور السارد الذاتي الداخلي المشارك يتلبس بالمؤلف لكن يزاحم معرفته بالأصوات الروائية وقد يشوّه الشك والتردد؛ إذ يقول: «ربما كان كلّ هذا حقّاً.... ولكن.....»<sup>٣</sup> عدم القطعية وعدم معرفة الراوي بنيات الشخصيات يقلص من مطلقة سلطة الراوي على النص الروائي. عندما يصبح الراوي غير مهمّين، فيشارك القارئ في استنتاج الأحكام على الشخصيات<sup>٤</sup>.

قد يستخدم الراوي المشارك قريناً سارداً يتلبس بما هو معروف باسم المونولوج<sup>٥</sup>. يستخدم خالد المونولوج ويصوغ لصوت ضميره وهو يحاوره ذاكراً ومستذكراً للأحداث، كأنّه يوسع إطار التعرف في الرواية من وجهة نظره الداخلية واستطاق باطنها. كما أنه قد يتكلّم مع (الراوي لها) مخاطباً. يخاطب شخصية «أحلام» ليخبرها عمّا جرى له ويسرد الحوار وأقوال الشخصيات؛ إذ يتعرّف القارئ، بصوت الراوي، على الشخصيات من خلال انتباعه عنها أو من خلال حوار ينقله إلى جانب مشاركة القارئ

<sup>١</sup> عبد الرحيم الكردي، *الراوي والنarrative*، ص ٤٤.

<sup>٢</sup> انظر: سيراً أحمد قاسم، *بناء الرواية*، ص ١٥٩.

<sup>٣</sup> أحلام مستغانمي، *ذاكرة الجسد*، ص ١٥٤.

<sup>٤</sup> عزة عبد اللطيف عامر، *الراوي وتقنيات القصص الفي*، ص ٤٢.

<sup>٥</sup> أكرم روشنفکر، *مجلة العلوم الإنسانية الدولية*، ص ٥٤.

في الفهم. هكذا يحدث التبادل السردي على المستوى الداخلي للصوت الواحد وهو صوت السارد، بمدحثة بين الداخل والخارج؛ فهو ينتمي في ذاته ويتحاور مع الآخرين.

هذا السارد العليم بماضيه، ينقل السرد الاستذكاري إلى زمن الحاضر، على ضمير المتكلم. إذ يرجعيتها داخلية يسرد الذات<sup>١</sup> ويؤطر جميع الشخصيات الثانوية، إلى أن يصبح نفس السارد الممiser الوحيد لأحداث الرواية. استخدام ضمير المتكلم للسرد الاستذكاري، من الروايو العليم وتأطير الشخصيات؛ هو ما قد جعل الدارسين أن يصنفوا هذه الرواية ضمن الرواية المونولوجية، ويعلنون الرواوي بمثابة شخصية محورية تعكس آراء وموافق الكاتبة. إنهم يعتقدون بأن اللجوء إلى تكثيف الطاقة الشعرية والوصف، ينبع من كوفها مونولوجية<sup>٢</sup>. لكن لا يمكن إصدار حكم قطعي على عدم انحيازية الكاتبة، مجرد أنها تستخدم في كتابة الرواية ضمير المتكلم، بل إن هذا الحكم لابد أن يصدر بعد دراسة السرد وضمير السارد دراسة شاملة؛ لأنّه يمكن أن يختار السارد الضمائر السردية المختلفة مثلاً فتستabil الأنت إلى ضرب من الأنا التي يصطنعها السارد في روايته ليستر وراءها<sup>٣</sup>. والحق أنّ الرواية لم تتحصر في حدود ضمير المتكلم فقط، بل استعانت الرواية بالضمائر الأخرى لأجل اقناع القاري وإيهامه بمصداقية الطرح ولتستعرض مجموعة من الآراء المعارضة للسارد أو المساندة له<sup>٤</sup>.

تستخدم الرواية ضمير المتكلم لتقوية برهنة الأحداث، لكن لا تتيح فرصة كافية للراوي كي يكشف جميع بواطن الشخصيات، بل تثبت العين الساردة في زاوية واحدة ذاتية وتحلّ لها ترى جانباً واحداً دون سواه، وتنظر من منطلق واحد محمد<sup>٥</sup>. هذا يخفّف حدة وجود الراوي على الرواية. كما أنّ هذا الضمير يكشف خبايا ذات السارد أمام القارئ مثلما يقول:

«في الحقيقة كت رافضاً ورمي عاجزاً عن الانتماء لزمن «الستديوشات»»<sup>٦</sup>.

يسدّ الراوي خلل موقعه الذاتي، بتقوية رأيه عبر توظيف ضمير الجمع (نحن) أحياناً؛ إذ يضم أنا بلا أنا، ويجعل القارئ متعاطفاً معه<sup>٧</sup>، ويقول:

<sup>١</sup> عبدالملك مرناض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ١٥٩.

<sup>٢</sup> حسيبة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثة أحلام مستغانمي، ص ١٩٣.

<sup>٣</sup> عبدالملك مرناض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، صص ٢٢٩-٢٣٥.

<sup>٤</sup> المصدر السابق، ص ٩٥.

<sup>٥</sup> عبد الرحيم الكردي، الراوي والنarrative، ص ١٣٤.

<sup>٦</sup> أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٧٦.

<sup>٧</sup> حسيبة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثة أحلام مستغانمي، ص ١٠٠.

«وإذا بنا نحمل ذاكرة مشتركة، ... وأفراحًا وأحزانًا مشتركة كذلك. ... وضعتنا الأقدار في رحابها التي لا ترحم..»<sup>١</sup>.

هنا يجمع بين الأنماط السارد والآخر الغيرية ويصدر حكمًا، كأنّ السارد والكاتبة يجتمعان في نقطة ويصدر الرأي. كذلك يحضر ضمير المخاطب الذي هو ضمير المروي له، أي يتوجه السارد إلى أحلام التي تروي لها القصة. يفطن خالد إلى استخدام هذا الضمير عندما أخذ يكتب روايته ردًا على رواية أحلام التي استهدفتة. باستخدام هذا الضمير، إذ «متزوج السرد بين ضمير المتكلم (المرسل) وضمير المخاطب (المرسل إليه)، ضمن استراتيجية تفاعلية؛ فيجعل القارئ متواطئًا مع السارد، تحت سلطة الضمير المركب (أنا/ أنت)»<sup>٢</sup>؛ كذلك يتحقق التكافؤ بين هذه الأطراف، بحكم كون هذه القارئة هي كاتبة وكلّ كاتب قارئًا متظورًا، إذ «يصبح السارد، متداخلًا ومتضامنًا مع القارئ في ضمير واحد، حسب الاستراتيجية النضالية بين طرفي الخطاب المتكاففين.. في المرتبة»<sup>٣</sup>.

المروي لها هي إمرأة تبدي آرائها تجاه القضايا المهمة للسارد الذكورى، فصوتها قد يكون الصوت المضاد لها. إنّها متكاملة مع السارد، إذ الرواى يخاطبها ويعامل معها، بهدف حمل القارئ الضمي و من ثمّ القارئ الحقيقى على متابعة السرد وتأويل النص. ربّما قد يوهم التلاعب بالضمائر السردية، وخاصة استخدام ضمير المخاطب ومحاولة الأنماط السردية، بالتحفييف من حدة الخطاب السردي، إلا أنّ السارد يحاول، باستخدام ضمير المخاطب، أن يخبر القارئ أمراً لا يعلمه ضمن الاستراتيجية التوجيهية، ليجعل القارئ مستسلماً لأوامره ومنتلاً لها<sup>٤</sup>.

كذلك لا يخلو السرد من الضمير الغائب الذي يحضر خلال الأسماء وخلال صيغ الماضي البسيط التي لها علاقة بفعل التذكر. فإذا ما قال السارد مثلاً: «كان... أذكر أنه قال...». فإنّ العبارة تحمل بعدها تناصياً مع نصوص وأقوال غائبة. يحضر ضمير الجمع الغائب، أغلب الأحيان ليناقض السارد أولئك الذين تعارض رأي السارد مع الفكر الجماعي ولتدعم آراءه لتكون حججاً مقنعة<sup>٥</sup>. مثلاً يقول عن كذب مواقف الآخرين:

<sup>١</sup> أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ١٠٢.

<sup>٢</sup> حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثة أحلام مستغانمي، ص ١٠٦.

<sup>٣</sup> م، ن: ص ١٠٩.

<sup>٤</sup> م، ن: ص ١٠٧-١١١.

<sup>٥</sup> حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثة أحلام مستغانمي، ص ١٢٢.

«هناك من يختارون موئم وحدهم.. ولا يمكننا قتلهم ب مجرد كتابة رواية. وكان يكذب...»<sup>١</sup> بما أنّ البنية السردية في الرواية تحت حاكمة الأنّا، لذا تبتعد عن كونها تمتلك عدداً من الساردين الصمنيين، وأشكال البعد الذاتي المختلفة<sup>٢</sup>؛ لكن اختارت الكاتبة أن تظهر بصيغة الأنّا على لسان خالد، الرواи العلیم، المشارك، بالرؤیة الذاتیة الداخلیة (الرؤیة مع)، غير أنها فرقت بين قناعاته وقناعات الآخرين من خلال التلاعب بالضماائر السردية وتقلیص مطلقیة الأنّا بإدخال القناعات الأخرى من الضماائر للتکافھ والتضامن والتوجیه. فرأیه الذاتی قد ينافق أو يتقوی بالأصوات، كما تفتح أفق النص أمام القارئ ليتفاعل معه، إلى أن يصبح النشاط السردي ضرباً من "الأنّا" المزولة والناقدة والفاعلة في النص. هنا يتواري السارد خلال قناع الضماائر السردية المختلفة، مثلما يتواري الكاتبة بين الأنّا والأنت أو وورايهما<sup>٣</sup>. فاستخدام ضمير "أنت" يوهم بإدخال النظرة الأنثوية للكاتبة خلال صوت شخصية أحلام والتي تشتراك مع الكاتبة في الإسم وبعض الصفات الأخرى. فهي المفعولة الشرعية للعلاقات الروایة، لكنها لا تعطى لنفسها حق التدخل العلني في النص.

### ج- المنظور الآيديولوجي

درستنا في القسم السابق الروایي كأداة تتولى مهمة التسیق والتتألیف والتتأطیر في الخطاب السردي، والذي يهبه "القيمة الجمالیة" والتي تتوسط في رؤيتها المعرفة والأداء الفنی، وهي الأقرب إلى خصوصية وجهة النظر (point of view)، والتي ترتبط براوي النص بعد تکرينهما الفنی.

في دراسة المنظور الآيديولوجي<sup>٤</sup> في رواية ذاكرة الجسد، نلاحظ بأنّ هذه الرواية تجمع مختلف منظومات القيم في مستوياتها المتعددة وهي رواية متعددة المستويات: المستوى السياسي، المستوى

<sup>١</sup> أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٢٢٩.

<sup>٢</sup> میتھانیل باختین، قضايا الفن الإبداعي عند دوسوفسکی، صص ٢٦٥-٢٦٦ .

<sup>٣</sup> حسینة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثة أحلام مستغانمي، ص ١٢٣ .

<sup>٤</sup> وفي السبعينيات، قام الناقد السوفیینی بوریس اوستینسکی، عضو جماعة البنایین الروس بتفصیل آثار باختین في تعددية الأصوات واعتمد في دراسته أشكال السارد على مصطلح رئيس «المنظور» - وهو مصطلح طوره عن المصطلح الأنجلو-أمريکي «زاوية النظر» (انظر: سبز احمد قاسم، بناء الروایة، ص ١٣٤) - واستطاع وسط زخم التنبیهات أن يعنی بأهم نقطه تنطلق منها السردیات وموقع الروای، وهي العناية بالمؤلف. استطاع اوستینسکی من خلال بويطبقا التوليف - البوطيقا: علم نادی به الشکلابیون الروس، وموضوعه أدیة الأدب، وبری (جیرار جینیت) أن البوطيقا نظریة عامة للأشكال الأدیبة. - أن بحدوث نبذجة المکنات التأثیفیة من خلال موقع المؤلف، ورأی أن المادة الفصصیة تخضع لنظم خاص من المنظور الذي ترى من خالله، وحدّد ذلك في المستويات الأربع: المستوى الآيديولوجي،

النفسي، المستوى التاريخي، المستوى الاجتماعي. فتتدخل المستويات في هذه الرواية في نسيجها المتماسك<sup>١</sup>، إلى جانب إقناع شخصياتها وواقعها المفترج الذي يجبر تعددية القراءة ويسمح بالملتقى بالمساهمة في إعادة إنتاجها. أمّا هذه الدراسة وحسب منهج النقد النسووي المتبع فسيركز على موضوع المرأة وما هورمز عنها (الوطن)، خلال مختلف مستوياتها، حتى ينكشف البعد الآيديولوجي للنص من خلال دراسة الآيديولوجيات المتصارعة والاتجاهات المختلفة فيها للحكم على تعددية الأصوات أو مونولوجية الروائية.

### أولاًًـ المنظور الآيديولوجي في قضية الوطن

سلّط هذا النص الروائي الضوء على واقع الوطن، معتمداً على ما مرّت عليه من الأحداث في مرحلة الثورة ومن المراحل الحرجة، وتصفية الحسابات في مرحلة ما بعد الاستقلال، إذ أنّ الأصوات الروائية قد صنفت في هذا الإطار الموضوعي على شكل «نسرين آيديولوجيين بارزين: الانتهازى والطامح للتغيير»<sup>٢</sup>.

الآيديولوجية الانتهازية هي منظومة القيم التي تحكم الفرد بمراعاة مبدأ النفعية والمصالح الفردية دون التوجه إلى حقوق الآخر. يتبنى هذا النسق الآيديولوجي النفعي أصوات روائية مختلفة من الرجال السياسيين، ومنهم شخصية سي شريف (عم أحلام) وسي مصطفى (زميل خالد الثوري السابق). هذه الآيديولوجية لا تبين بشكل مباشر لإقناع القارئ، بل تظهر في معظم الأحيان عن طريق السارد العليم الذي يفضح باطنهم؛ مثلما يسرد عن شخصية سي مصطفى:

«كان سي مصطفى رجل الصفقات السرية والواجهات الأمامية...»<sup>٣</sup>

والتعابري، والزمني - المكانى، والنفسي (أحمد رحيم كريم الخفاجى، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص ١٣٢). حيث إنّه أصبح صوتاً تنظيرياً منيراً وتابعاً لكتابه سيمبسون (Simpson) (حسين رضويان، سلیک شناسی روایت در داستان های کوتاه، ص ١٠٥) بما قدم من آليات إجرائية لتحليل النص. ويتبع هنا المقال منهجه في دراسة «المنظور الآيديولوجي» أو «المستوى الآيديولوجي» الذي هو منظومة القيم التي تحكم الشخصية من خلالها على العالم المحيط بها أو منظومة القيم الاجتماعية التي تحكم العمل الأدبي (سيراً أحمد قاسم، بناء الرواية، ص ١٥٨ و سعد بقطلين، تحليل الخطاب الروائي، ص ٢٤٩).

<sup>١</sup> عاطف بطرس، مجلة المعرفة، ص ١٠٤.

<sup>٢</sup> سليم بر كان، النسق الآيديولوجي وبنيّة الخطاب الروائي، ص ٥٧.

<sup>٣</sup> أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٣١٧.

فيُنْزَع السارد العليم الوجه المختلفة التي تختفي تحت قناع الدين، الاقتصاد، السياسة ونِيَّتها الانهازية بإسم حماية الوطن أو الدين. يبني النسق الآيديولوجي الطامح للتغيير، لمستقبل أحسن للوطن ويرفض المواقف الانهازية والقناعات الخادعة. تدخل أصوات روائية كثيرة في حيز هذا النظام الفكري. الأصوات المختلفة من الشخصيات: شخصية البطل (السا رد) وشخصية أحلام (رمز الوطن)، شخصية زياد (الشاعر الفلسطيني المناضل) وكذلك شخصية سي طاهر (الثوري الشهيد) وشخصية حسان (المعلم المتقدِّف وأخونه خالد) وشخصية ناصر (أخو أحلام). كل هذه الأصوات «يبني التشكيل السردي على تجادب وتنافر الخلفيات الذهنية المكونة لهذا الفكر الآيديولوجي»، على شكل مواجهة وحوار بين مواقف متعددة، في أساقِف فكرية متجانسة أو متضادة في الرأي<sup>١</sup>. فالأشخاص المتبنية إلى هذا الاتجاه الفكري الطامح للتغيير المستقبلي الأفضل للوطن ت يريد التغيير الجنري وتصحيح المفاهيم الخاطئة كما نلاحظ عند الشخصيات الثورية والشخصيات الرئيسين؛ وقد تقف على حدود التغيير الجزئي المتسمِّح مع أشكال الواقع وامتدادها الفكرية كـ«حسان» أخي خالد.

السا رد العليم يرفض النسق الآيديولوجي النفعي بينما يؤيد مواقف وآراء المناضلين والنسلق الآيديولوجي الطامح للتغيير، غير أن الكاتبة بواسطة البطل السارد والأصوات المتقدفة تحدد مستويات الوعي ودرجاته السلبية والإيجابية. تعمّدت الكاتبة استخدام استراتيجية طرح الأفكار المتضادة، ومن ثم ترتكز على ضدية الأصوات في النص الروائي، لكن الروا ي كنقطة إنطلاق المنظور الآيديولوجي في النص، لم يتعامل بجاذبية، فلا يتيح لكل نسق فكري أن يُطرح بشكل متساوٍ. البطل السارد وهو العليم قد استوعب بشكل مباشر ومميز كل توجهات ونزاعات الكاتبة، فكان بذلك ناقلاً أميناً وحافظاً لآيديولوجيتها إلى أن يجعل طبيعة الفكرة المونولوجية طبيعة النص الروائي في موضوع الوطن، فـ«الافكار التي يجرى إقرارها تندمج مع وعي المؤلف»<sup>٢</sup>. فيؤكّد النص الرأى الأحادي الحامل للمشروع الفكري الذي يسعى للإصلاح والتغيير والطموح إلى غٰلٰي أفضل. هذا الأسلوب لا يعترف بأفكار الغير، بقدر ما يسعى إلى إلغاء الأفكار المنافسة له.

### ثانياً - بعد الآيديولوجي في موضوع المرأة

موضوع المرأة في النص يتكون من محاور رئيسة ويعرض قضايا عدّة من الحب، والأمومة، والزواج، والمرأة الغربية، والمرأة العامية، والمرأة المتقدفة، من خلال موقف البطل السارد الذي يروي قصته وكتابته

<sup>١</sup> سليم بر كان، النسق الآيديولوجي و بنية الخطاب الروائي، ص .٦٠.

<sup>٢</sup> ميخائيل باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ص .٨٠.

الافتراضية لهذه الرواية. رغم أنّ حضور النساء أقلّ بكثير من الرجال في الرواية، لكن كل الشخصيات يبيتون نظرهم تجاه قضية المرأة مباشرةً أو غير مباشرةً عبر قضية الوطن. فالراوي في الحديث عن علاقته بالمرأة لا يتخذ موقف السارد العليم بكل صرامة، ويروي الثنائيات المتناقضة والمتصادمة. فيلاحظ بأنّ البناء الفكرى الآيدىولوجي لنص الرواية اعتمد على نسقين ايديولوجيين متناقضين: الفكرة البطريكية والفكرة الناقفة لها.

من نظرة النقد النسوى، تعتبر الرؤية البطريكية التي تمارس المهيمنة على المرأة لجعلها دونية وهامشية، نظام فكري مسيطر على الجماع البشري طول التاريخ. بربز الفكر البطريكي في كلام البطل ورؤيته الانفعالية للمرأة وخلال كلام سائر الشخصيات ذكوراً وإناثاً مباشرةً أو من خلال تقرير السارد وتوصيفاته. وكذلك يكشف النص عن هذا الفكر المتجلّ في المجتمع من خلال علاقاته الحوارية، ومن خلال تجلي التعدد اللغوى واستدعاء (تخاص) أصوات المثقفين، والسياسيين، والوطنيين، والقومين، وأصحاب الدين، وحتى في نقل أفكار وأصوات عامة الناس. كل هذه الأصوات تصف المرأة بخصائص دونية مثل فضولية، وثرثارة، وشهوانية، وعابرة، أو تصفها بأنّها متناقضة، وسادية، وطاغية، ومراءة، وذات كيد، وتغوي، وفتنة، ... أو هي امرأة لا تفيء إلّا خدمة مصالح الرجل وكادحة له للوصول إلى مطامعه السياسية، والمالية، والشهوانية.

الصوت الداخلي للسارد الذي يحيطى بصدق أكثر، خلال مونولوجيات البطل الداخلية وعبر العلاقات الحوارية الخارجية، يكشف الرؤية الانتهازية البطريكية، إذ يقول: «تمدت أن أفرغ النساء من رموزهن الأولى. من قال إنّ هناك امرأة منفيّ وامرأة وطنًا فقد كذب.. لاما ساحة للنساء خارج الجسد»<sup>١</sup>. هذه الرؤية الانتهازية بالنسبة للمرأة، لا تختصّ برجل دون آخر، بل قد تلاحظ هذه الفكرة عند الرجال الثوريين مثل سي طاهر، حتى عند المرأة نفسها (جدة أحلام مثلاً). كما يتباها حسان ورؤيدتها في وصفه لعمل سي شريف الذي زوج بنت أخيه (أحلام) من رجل سياسي كروحة ثانية، وهو رجل سيء الصيت بمقاصده الأخلاقية والسياسية، إذ يقول: «إنّ أي شخص سواه كان سيرحب بهذه المصاهرة ... إنّها الطريقة الوحيدة ليحلّ مشكلاته ومشكلات إبنته مرة واحدة»<sup>٢</sup>.

وفي الثنائيات المتناقضة، تُطرح الفكرة الناقفة لها إلى جانب الفكرة البطريكية، خاصة في تصريحات البطل الاعترافية. الصورة الكلية التي تسرد عن الشخصية الذكورية والأثنوية في الرواية تُحب النص

<sup>١</sup> أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٣٨.

<sup>٢</sup> م، ن: صص ٣٤٧-٣٤٨.

شموليّة الجوانب. البطل نفسه يذكر نقاط ضعفه وقوته، ويكشف عما يجرى في باطنه ويعترف بالحمقى، العجز، وبالخيانة والتزوير و... حيث يقول: «كنت أشعر وأنا أحذر معك إلى تلك المتأهات العميقه، إلى تلك الدهاليز السرية للحب والشهوة،.....أتنى أنزل أيضا سلّم القيم تدريجيا.....ترانى أحون الماضي، ترانى أحون أغز من عرفت من الرجال،.....»<sup>١</sup>.

كذلك يسرد سليات المجتمع البطريكي ويقول: «يا حمامة الديوك!»<sup>٢</sup>؛ ولا ينکفى على مساوى المرأة بل قد يعترف بمقدرتها وعقريتها فيصرّح بأنّها «إمرأة ذكية لا تثير الشفقة، إنما دائما تثير الإعجاب»<sup>٣</sup>.

وفي تقوية الجانب الانتقادى، يحيى النص الروائى استقلالية الشخصيات فى إبراز موقفهم الندى تجاه الرؤية البطريكية، حيث تكشف أحالم، بصفتها امرأة مثقفة، عن ظلم المجتمع البطريكي للمرأة، رغم كونها ضحية هذا المجتمع الذى عيّن مصير زواجها برجل سياسى سىء الصيت. فهى تسرد التقاليد البالية والمخرافات الدينية ذاكرة زواج أمها باعتبارها ضحية للتقالييد الاجتماعية السائدة. ويعتبر "زياد" المكافح الثائر، من الشخصيات الذكرية التي اتخذت أيضا الاتجاه المزدوج فى الحكم على المرأة. إنه، كناقد للمجتمع من النواحي السياسية والثقافية والاجتماعية، لا يقبل في الوهلة الأولى أن يعترف بفاعلية المرأة، بل يرى أنّ أحالم هي امرأة من نوع آخر، فيعرف موهبتها.

فالرواية تجمع بين الآيديولوجيتين المتناقضتين، وتكشف الثنائيات، إذ يقوم المنظور الآيديولوجي في موضوع المرأة على حيادية منظور الروائية التي تطبع إلى سرد الكائن المتناقض والثنائي، حيث تتبع الفرصة لكل نسق فكري أنّى طرح نفسه بشكل متساوٍ إلى حد ما. فقد اختصّ الجانب البطريكي لنفسه حيزاً أكثر من خطاب البطل السارِد، لكنه قد استوعب في الجانب الانتقادى من صوته نزعات الكاتبة، بل قد تختفي الكاتبة خلف أحالم وغيرها من الأصوات الناقلة التي تشبهها بتلاعها بالضمائر السردية من قبيل «أنا» و«أنت» و... حتى تجعل طبيعة الفكرة الديدالوجية طبيعة النص الروائي في موضوع المرأة. فباذدواحية موقف السارِد، ينفتح النص الروائي للأفكار المختلفة بشكل متوازن من ناحية الثنائي. ثم تطرح الفكرة البطريكية بشاعرية قلم خالد ككاتب افتراضي وتحاول أن تقنع القارئ بها، وقد يكشف اللثام عنها وقد تؤدي إلى اختيار المتألّق. وهكذا تنسق الكاتبة الثنائيات المتصادمة والمتصارعة في المنظور الآيديولوجي عن المرأة، فيتوجه النص إلى ثنائية الطرح الفكرى الذي يميل إلى

<sup>١</sup> م، ن: ص ٢٣٠.

<sup>٢</sup> م، ن: ص ٢٣٤.

<sup>٣</sup> م، ن: ص ١٠٥.

الفكر الانتهازي البطريكي ونقبيضه. وإنّ طرح الفكرة ونقدّها يخرج أسلوب الرواية من الأسلوب المونولوجي ليقترب بها إلى الأسلوب المتعدد الأصوات.

#### النتيجة

تقوم العلاقات الحوارية في البناء الاجتماعي لرواية ذاكرة الجسد في مستوياتها الثلاثة المدروسة على تنوع الأساليب الكلامية والضمائر السردية وتتنوع الأبعاد الآيديولوجية.

فمن ناحية الأساليب الكلامية، يدور الخطاب الروائي بين نقطتين بعيدتين في المسافة الجمالية حسب موقع الرواوي، حيث يتذبذب موقع الرواوي بين الموقف المهيمن في أسلوب التقرير السردي وبين الموقف الحيادي في أسلوب الكلام المباشر. ويكون السارد هو البطل العليم بما مضى عليه وله موقف آيديولوجي واحد في موضوع الوطن يسيطر على بناء النص؛ إلا أنه في اللحظة نفسها يعتبر سارداً شاهداً غير متوجّل إلى المواطن، حيث يصبح منهاراً بين الثنائيات في موضوع المرأة. فرغم اختياز الرواية في موضوع الوطن ومونولوجيتها وتغليب الصوت الواحد الذي يدعم فكرة التغيير والطموح إلى غدرٍ أفضل، تبرز الرواية حسب خصائص الروايات المتعددة الأصوات في منظورها الآيديولوجي عن موضوع المرأة، حيث يمكننا الاستنتاج بأنّ الكاتبة تنوّي الحيادية في الطرح الآيديولوجي. كما أنّ التنقل المتناقض الذي تعيشه الشخصية المخورية، وهي السارد نفسه، يقلّص من مطلقاً سلطتها على النص، حيث يشترك القارئ في استنتاج الأحكام. فرغم حاكمية الأنّا قد تضعف هذه المطلقاً، بإدخال القناعات الأخرى من الضمائر السردية؛ إذ يتواري السارد بين الضمائر كما تتوارى الكاتبة. وعليه يمكن القول بأنّ "أحلام مستغانمي" قد اعتمدت في روایتها على تقنية التمويه الأدبي وذلك باستخدام الرموز الآيديولوجية وتكليفها، ما يحمل النص دلالات متعددة ومختلفة. فهي هدف من وراء ذلك إلى إنتاج نص يفتح على أكثر من قراءة. هكذا يستدرج الخطاب الآيديولوجي والسارد المتردد القارئ إلى خلق مناخ إبداعي يجعله قادرًا على التأويل.

رواية ذاكرة الجسد بمستوياتها المتعددة وموقفها الوسط في الأساليب الكلامية ومراعاتها استقلالية الأصوات، وأيضاً بنهائيتها المفتوحة، وبنلاعبها بالضمائر السردية، وبجعلها السارد علماً وشاهداً لا يعلم المواطن، وكذلك بالجمع بين ثمولية النظر والأحادية في المنظور الآيديولوجي تخرج عن المونولوجية أو عن النبرة الأحادية أو الاستنتاج الواضح وتقترب من خصائص الروايات المتعددة الأصوات، وهذا المنهج الديموقратي مختلف عن فكرة من لا يعتبرون الكتابات النسوية إلا روايات مونولوجية.

#### قائمة المصادر والمراجع

أ: العربية:

- ١ - باختين ميخائيل، قضايا الفن الإبداعي عند دوستوفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، ط١، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦.
- ٢ - ..... ، الخطاب الروائي. ترجمة: محمد برادة، (د.ط)، الرباط: دار الأمان، ١٩٨٧.
- ٣ - بايزيد، فطيمة الزهرة، «الكتابة الروائية النسوية بين سلطة المرجع وحرية التخييل»، أطروحة الدكتوراه، إشراف الطيب بودربالة، (د.ط)، باتنة: جامعة العقيدة الحاج خضر، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠١٢-٢٠١١.
- ٤ - بركان، سليم، «النسق الأيديولوجي وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية لرواية ذاكرة الجسد للرواية أحلام مستغانمي»، شهادة الماجister، اشرف عبد الحميد بورابي، (د.ط)، الجزائر: جامعة الجزائر، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠٠٤.
- ٥ - المطرس، عاطف، «رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي»، مجلة المعرفة، ع ٤٩٣، صص ١٠٢-١١٠، ٢٠٠٤.
- ٦ - بوعزز، محمد، «البوليقونية الروائية»، مجلة الفكر العربي، ع ٨٣، صص ٩٧-٨٦، ١٩٩٦.
- ٧ - التلاوى، محمد نجيب، وجهة النظر في روایات الأصوات العربية، (د.ط)، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠.
- ٨ - تودوروف، ترفيتان، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة فخرى صالح، ط٣، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٦.
- ٩ - الخفاجي، أحمد رحيم كريم، «المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث»، رسالة ماجister بإشراف قيس حمزة فالح الخفاجي، جامعة بابل، آداب اللغة العربية، ٢٠٠٣.
- ١٠ - دراج، فيصل، نظرية الرواية والرواية العربية، ط٢، بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢.
- ١١ - راغب، نبيل، موسوعة النظريات الأدبية، ط١، الشركة المصرية للنشر لونجمان، ٢٠٠٣.
- ١٢ - روشنفر، أكرم، «الراوى وحواربة الرواية في حجر الضحك». مجلة العلوم الإنسانية الدولية للجمهورية الإسلامية الإيرانية، ع ٢٠(٢)، صص ٤٩-٦٩.
- ١٣ - زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط١، لبنان: دار النهار للنشر، ٢٠٠٢.
- ١٤ - زيكا ، بير، النقد الاجتماعي نحو علم الاجتماع النص الأدبي، ترجمة عايدة لطفي، ط١، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٠.
- ١٥ - شريم، حوزيف ميشال، دليل الدراسات الأسلوبية، ط١، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٤.

- ١٦ - فلاح، حسينة، الخطاب الواصف في ثلاثة أحلام مستغاثي (ذاكرة جسد ، فوضى الحواس ، عابر سرير)، ط١، الجزائر: دار الامل. ٢٠١٠.
- ١٧ - قاسم، سبزا أحمد، بناء الرواية " دراسة لثلاثية نجيب محفوظ "، ط١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.
- ١٨ - كالر، جوناثان، النظرية الأدبية، ترجمة رشاد عبد القادر، ط١، سوريا: منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٤.
- ١٩ - الكردي، عبد الرحيم، الراوي والنarrator، ط٢، القاهرة، دار النشر للجامعات، ١٩٩٦.
- ٢٠ - .....، السرد في الرواية المعاصرة(الرجل الذي فقد ظله نوذجاً)، ط١، القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠٠٦.
- ٢١ - عامر، عزة عبد الطيف، الراوي وتقنيات القص الفي، (د.ط)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠.
- ٢٢ - عليان، حسن، «تعدد الأصوات والأقنية في الرواية العربية»، مجلة جامعة دمشق، العدد الأول والثاني، صص ١٦٧-١٦٨، ١٩٦٧، ٢٠٠٨.
- ٢٣ - العيد، يحيى، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البيوي، ط٢، بيروت: دار الفارابي، ١٩٩٩.
- ٢٤ - .....، في مفاهيم النقد والحركة الثقافية العربية، إعداد وتقديم محمد ذكروب، ط١، بيروت: دار الفارابي، ٢٠٠٥.
- ٢٥ - لحمدان، حميد، النقد الروائي والآيديولوجيا (من سosiولوجيا الرواية إلى سosiولوجيا النص الروائي)، ط١، بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠.
- ٢٦ - مرتاض، عبدالملك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد. (د.ط)، الكويت: عالم المعرفة، ١٩٩٨.
- ٢٧ - مستغاثي، أحلام، ذاكرة الجسد، ط٢٦، بيروت: دار الآداب، ٢٠١٠.
- ٢٨ - يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي ، ط١، بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٩.
- ب: الفارسية
- ٢٩ - أحمدي، بابل، ساختار وتأويل متن، جاب ١١، تهران: نشر مركز، ١٣٨٠.
- ٣٠ - آلن، گراهام، بینامنتیت، ترجمة بیام بزدانخو، ط١، تهران: نشر مركز، ١٣٨٥.
- ٣١ - تودوروف، تزفيتان، منطق گفتگویی میخائيل باختین، ترجمة داریوش کرمی، ط١، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۷.

- ٣٢- تolan، مايكل، روایت شناسی درآمدی زبان شناختی انقدری، ترجمه سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، ط١، هران: سمت، ۱۳۸۶.
- ٣٣- براندوچی، نعیمه، «شیوه روایی گفته های داستانی در ادبیات پایداری فلسطین بررسی موردی رمان های "السبار" و "باب الساحة" نوشته سحر خلیفه»، أطروحة الدكتوراه، إشراف كبرا روش فکر، (د.ط)، ایران: جامعة تربیت مدرس، قسم اللغة العربية وآدابها، ۱۳۹۲.
- ٣٤- حسينی، مریم، «منطق مکالمه و داستان ایرانی». مجموعه مقالات هم اندیشی گفتگومندی در ادبیات وهنر، التنسيق بهمن نامور مطلق، ط١، هران: سخن، صص ٧٣-١٣٩٠.
- ٣٥- رامین نیا، مریم، «بررسی و تحلیل چند آوایی در مشوی مولوی»، أطروحة الدكتوراه، إشراف حسينعلی قبادی، (د.ط)، ایران: جامعة تربیت مدرس، قسم اللغة الفارسية وآدابها، ۱۳۹۰.
- ٣٦- رضویان، حسین، «سبک شناسی روایت در داستان های کوتاه: رویکرد نقشگرا بر اساس الگوی سیمپسون ٤٠٠٤». أطروحة الدكتوراه، إشراف فردوس آفگلزاده، ایران: تربیت مدرس، قسم اللسانیات، ۱۳۹٠.
- ٣٧- غلامحسین زاده، غریب رضا، «حافظ و منطق مکالمه رویکردی باختینی به اشعار حافظ شیراز»، پژوهش های زبانهای خارجی، ع ٣٩، صص ٢٣٥-٢٥٦، ١٣٨٦.
- ٣٨- کنان، رمعون شلومیت، روایت داستانی بوطیقای معاصر، ترجمه ابوالفضل حری، ط١، هران: نشر نیلوفر، ۱۳۷۸.
- ٣٩- مارتین، والاس، نظریه های روایت، ترجمه محمد شهبا، ط١، هران: هرمس، ۱۳۸۲.
- ٤٠- هرام، مقدادی، هرام، و فرزاد بوبانی، «جویس و منطق مکالمه رویکردی باختینی به اولیس جیمز جویس»، پژوهش های زبانهای خارجی، ع ١٥، صص ٢٩-١٩، ١٣٨٢.
- ٤١- مکاریک، ایرنا ریما، دانش نامه نظریه های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، ط١، هران: نشر آگه، ۱۳۸٨.
- ج: الإنجليزية:

42– Bakhtin, Mikhail, **Problems of Dostoevsky's poetic**, ent Caryl Emerson introduction by Wayne C Booth, London ,Minneapolis: University of Minnesota Press,1999.

43– Leech, Geoffrey & short, **Mick Style in fiction A Linguistic Introduction to English fictional prose**, second edition,....., 1981



---

٢٥

مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، السنة الخامسة، العدد التاسع عشر

---

44- Leech, Geoffrey & short, **Mick Style in fiction A Linguistic Introduction to English fictional prose** ,second edition,..... 2007

45- [www.ahlammosteghanemi.com](http://www.ahlammosteghanemi.com)

## بررسی جامعه شناسی متن رمان ذاکرہ الجسد (خاطرات تن) نوشه احلام مستغانمی

فاطمه اکبری زاده<sup>۱</sup>، کبرا روشن فکر<sup>۲</sup>، خلیل پروینی<sup>۳</sup>، حسینعلی قبادی<sup>۴</sup>

### چکیده

بنابر چارچوب نقد جامعه شناسی متن، ساختار دلالتی رمان، در سیاق زبانی خود، ساختار روایتی و گفتمنانی را کنار ساختار اندیشگانی در بردارد. لذا در نقد جامعه شناسی متن، ساختار دلالتی درون متن بدون مراجعت به وقایع خارج آن تحلیلی جامعه شناسی میشود. درخوانش زیبایی شناسی این رویکرد نقدي، روابط گفتگومند صدای های موجود در اجتماع رمان یا به گونه ای دموکراتیک، رمان چند صدایی میسازند یا با سلطه یک ایدئولوژی در متن، رمان تک صدایی خلق میکنند. رمان نویس مشهور الجزایری، احلام مستغانمی، در رمان ذاکرہ الجسد رویکرد ویژه ای دارد که به راحتی نمی توان بر تک صدایی و یا چند صدایی بودن آن حکم داد. از این رو این جستار با روش توصیفی - تحلیلی، ساختار درونی این رمان زنانه در سه سطح: روش بازنمایی گفتار، چگونگی حضور راوی و ضمایر روایتی و دیدگاه ایدئولوژیک بررسی میکند تا بر پایه نقد جامعه شناسی متن، ویژگی سبک رمان در برقراری روابط گفتگومند میان صدای ها در جامعه متن روشن شود. نتایج نشان میدهد این نوشتار زنانه با استفاده از ضمایر روایتی متنوع در روایت صدای ها، نه جانبدار و نه بی طرف است بلکه سبکی میانه در بازنمایی گفته شخصیت ها دارد. همچنین دیدگاه های ایدئولوژیکی مختلفی را در دو موضوع زن و سرزمین بیان میکند؛ به طوریکه دیدگاه ایدئولوژیک نهایی متن برپایه ویژگی رمان چند صدایی شکل می گیرد. همچنین امکان تأویل متن برای خواننده و پایان گشوده رمان، می تواند به معنی این باشد که این نوشتار زنانه از تک صدایی خارج شده و بر خلاف اعتقاد کسانی که نوشتار های زنانه را صرفاً تک صدا میدانند، به سمت چند صدایی متمايل است.

کلید واژه ها: باختین، نقد جامعه شناسی متن، رمان چند صدایی، نوشتار زنانه، ذاکرہ الجسد.

<sup>۱</sup>- دکتری زبان و ادبیات عرب، دانشگاه تربیت مدرس.(نویسنده مسؤول) hasty8359@yahoo.com

<sup>۲</sup>- دانشیار رشته زبان و ادبیات عرب، دانشگاه تربیت مدرس.

<sup>۳</sup>- دانشیار رشته زبان و ادبیات عرب، دانشگاه تربیت مدرس.

<sup>۴</sup>- استاد رشته زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس.

## Abstracts in English

### Text Sociology in the Novel, *Zakirat Al-Jasad* by Ahlam Mosteghanemi

Fatemeh Akbarizadeh<sup>\*</sup>, Kobra Roshan Fekr<sup>\*\*</sup>, Khalil Parvini<sup>\*\*\*</sup>, Hosseinali Ghobadi<sup>\*\*\*\*</sup>

#### Abstract

Based on the framework of text sociology, the structure of the novel itself indicates the narrative and dialogical structure as well as the ideational content. So, the textual analysis of a novel is done based on internal analysis of texts and without relying on external facts and events. In the aesthetic application of this critical approach, it is seen that the available dialogic relations in the novel as a community produce an ideological orientation in the textual population so that there is either a democratic and polyphonic situation or a dominant ideology and a monologist novel. The Algerian novelist, Ahlam Mosteghanemi, in her novel, *Zakirat Al-Jasad*, has a special approach in which the reader cannot easily tell apart the monologue from polyphony. Thus, taking a descriptive-analytic approach, this study studied the dialogic style of this novel at three levels: representational methods, the realization of the presence of the narrator and the narrative pronouns, and the ideological perspective. The results show this feminine writing has various narrative pronouns and middle style –neither bias nor neutral– in representing the statements of characters; it also narrates different ideological views about women and land. The outcome of the ideological approach is a polyphonic novel in both cases. The possibility of text interpretation for reader and its open-endedness can mean that this feminine writing is not monologist anymore and contrary to the belief of those who consider feminine writing merely monologist, this novel tends to be polyphonic.

**Keywords:** Mikhail Bakhtin, text sociology criticism, polyphonic novel, feminist writing, *Zakirat Al-Jasad*

<sup>\*</sup>- Ph.D. in Arabic Language and Literature, Tarbiat Modarres University, Tehran, Iran.

<sup>\*\*</sup>- Associate Professor of Arabic Language and Literature, Tarbiat Modarres University, Tehran, Iran.

<sup>\*\*\*</sup>- Associate Professor of Arabic Language and Literature, Tarbiat Modarres University, Iran Tehran.

<sup>\*\*\*\*</sup>- Professor of Persian Language and Literature, Tarbiat Modarres University, Tehran Iran.

## الوظيف الرمزي للآلات الموسيقية بين «عبد الغني النابلسي» و«جلال الدين الرومي»

\* الدكتور وفيق سليمان

\*\* راما محمود

### الملخص

الرّمز الموسيقيُّ أسلوبٌ من أساليب التّعبير، لا يقابلُ المعنى ولا الحقيقة وجهاً لوجه، بل يقدم صوراً بديلةً للأصل، ولكنه - أي الرّمز - لا يكتفي بذلك، بل يتعدّى الأمر إلى تقدّم فعاليةٍ رمزيةً عميقه الدلالة في معانيها ورؤاها.

و يتسمُّ الشّعر الصّوفيّ، بشكلٍ خاصٍ، بنيةٍ فكريّةً معقدّةً، ومتباينةً في الأدبين العربيّ والفارسيّ. فكان استخدام الرّموز الموسيقية وسيلةً للبُوح والكشف عن المستتر والمحجوبِ.

وقد احتفى الشّاعران (النابلسيّ والروميّ) بالآلات الموسيقية بما لفت نظرنا إليها. وظهرت ثقافتهما الشّعرية، في الحقيقة، اقتباساً من أفكار قرآنية مثل نفح الروح في الجسد، وفهمها عميقاً لقدرة الرّمز الموسيقيّ وفعاليته في إخفاء المعانٍ والأفكار والآراء.

وقد تنوّع استخدام الشّاعرين للتوظيف الرمزي للآلات الموسيقية، فتشاهما تارةً، واحتللا تارةً أخرى، وحرص كلُّ منهما على تعميق خاصيّة التّواصل بين الفكر المبدع (الشّاعر)، والفكر المتلقّي من خلال النغمات الناطقة بالأسرار، والخلفايا الإلهيّة التي تطلقها الآلات الموسيقية، وتأنّيلها وفق هذا التّحوّل.

**كلمات مفتاحية:** جلال الدين الرومي، عبد الغني النابلسي، الرّمز الموسيقي، المشاكلة، الاختلاف.

### المقدمة :

يعتقدُ الحكماء والفلسفه أنَّ في الأفلاكِ أصواتاً ونغماتٍ تذكرة الإنسان بنغماتِ السماء التي قد سمعها قبل الولادة. وفي الحياة يُتالُ الوجود من سماع الصوتِ الحسنِ.

\* أستاذ في قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية.

\*\* طالبة دراسات عليا، قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية.  
ramamahmoud77@yahoo.com  
تاریخ الوصول: ٢٠١٣/٠٤/٠٢ م تاریخ القبول: ٢٠١٣/٠٦/٢٣ هـ، ش ١٣٩٣/٠٩/٠٦ هـ، ش ٢٧

لقد كانت الموسيقى بالنسبة إلى الصوفية، رسول عالم الغيب الذي يذكرهم بصوت الجنان الذي كانوا قد سمعوه، وتعودوا عليه قبل أن يهبط آدم إلى الأرض.

والسماع مع الموسيقى الصوفية طريق الوصول إلى الله، وطريق الكشف، والشهود، وإشراق القلب. وينظر الصوفية إلى الموسيقى من وجهة النظر المرتبطة بالعقل، فكل موجود — بحسب اعتقادهم — يحمد الله بلسانه الغبي بشرط أن يكون له قلب بأذن سامعة، وكل ذرة من ذرات الجسد تتصل بهذه النغمات الربانية.

أما الرمز في علاقته مع الموسيقى، فقد قدم صورة بديلة للأصل، ولكنها لا تكتفي بذلك بل تتعدي الأمر إلى فعالية رمزية عميقة الدلالة في معانيها، ومتغيرة عن اللغة الواقعية.

واللغة الشعرية حاملة للمعنى، ومشكلة له ضمن الفضاء النصي؛ إذ تمارس حركتها الوظيفية عبر ثنائية (الظاهر والباطن)، وتتعزز فاعليتها بوجود الرمز، ومن هذا المنظور لم يعد الرمز مجرد أداة للمعنى، بل أداة لتكثيف الدلالة والإيحاء.

وقد حقق الرومي والنابسي جانبًا ملحوظاً مما تأثرا به، أو اعتقداه من أفكار صوفية، عبر الانتقال باللغة من الدلالة الحقيقة إلى الدلالة الإيحائية فوظفوا الرمز الموسيقي توظيفات عدّة، تحررها من قيد اللغة على نحو مشابه لتحريرهما من قيد النفس.

### البعد الرمزي لوظيف الآلات الموسيقية عند الشاعرين :

احتل (النابسي) مكانة كبيرة في الفكر الصوفي، آتية من ترجيعاته الشجّية التي تناطب الروح مباشرةً، وتكشف - وفق النّظرية الصوفية - عن أسرار الكون، وتمدي إلى البحث عن عالم الغيب.

وظف الرومي والنابسي (النابسي) للتعبير عن خفايا ذاتية وكونية بتوظيفات متعددة. اشتراكها فيها من خلال الاعتماد على فكرة (النفح)، وترجيعها في الآية الكريمة: «ونفحتُ فيه من روحِي»<sup>١</sup>.

من هنا، شاكل الرومي والنابسي في أشعارهما بين النفح في النابسي، ونفح الروح في الإنسان، يقول النابسي<sup>٢</sup>:

لينفح فيه فاعتبرْ واكتسبْ حالا  
تُصحّح فيكَ النفسَ كشفاً وإقبالاً  
عليهم كما قالوا وإنْ قولهُم طالا

إذا ما سمعتَ النابسي سوّاه منشدٌ  
و قابلْ به يومَ المقابلة التي  
و دَعْ عنكَ أهلَ اللهو فهو محَمّ

فآدم نَأْيُ اللَّهِ سُوَاهْ نافخاً  
 من الروح فيه روحه مثلَ ما قالا  
 ويمثل ذلك اتخاذ الرومي من المائلة بين قالبة (النَّاي)، وقالبة (آدم) مدخلًا استبدالياً استحضر فيه  
 (النَّاي)، وشكل بين قالبته وقالبة (آدم)، إذ يقول<sup>١</sup>:  
 قطع الأستاذ النَّاي من القصباء / فجعل له تسعَ ثقوبٍ وسَاهَ آدم / أُلْهَا النَّاي، حيث من هذه الشففة  
 بالصَّياغ/ فتأمل تلك الشففة التي أعطت شفتك الأنفاسَ.  
 بذلك تنازَر الرمزية اللغوية (النَّاي)، مع الرمزية التصويرية (اصطناع النَّاي المنقول بتسعة ثقوب،  
 وتسميه آدم)، وذلك بالاستعانة بحدث وجودي (خلق آدم)، الذي يتحول إلى لغة شارحةٍ للغة  
 الموضوع (النَّاي).

ونرى الرومي في توظيفٍ آخر، يوضح علاقة الانتماء بين (الأصل والفرع)، ويجسد هذا الانتماء  
 بجين (النَّاي) الدائم إلى الأصل، وشرح ألم الفراق وعداياته، عبر المعاكلة أيضًا بين (الإنسان والنَّاي)،  
 يقول الرومي<sup>٢</sup> :

استمعْ لـهذا النَّاي كيـفَ يشـكـو / إـله يـتحـدـث عن آـلامـ الفـرـاقـ [قائلاً]ـ: / مـنـذـ أـنـ قـطـعـتـ منـ القـصـباءـ /  
 وـالـرـجـالـ وـالـنـسـاءـ يـكـوـنـ بـكـاعـيـ / أـرـيـدـ صـوتـاـ مـزـقـهـ الفـرـاقـ / حـتـىـ أـشـرـحـ أـلـمـ الاـشـتـياـقـ / فـكـلـ مـنـ أـبـعـ  
 عـنـ أـصـلـهـ / يـظـلـ بـيـحـثـ عـنـ زـمـانـ وـصـلـهـ.

أمَّا النابليسي فتجده يوائم بين حال النَّاي وحال الفراشة التي هاجها النَّفخ في النَّاي، يقول<sup>٣</sup> :  
 فـراـشـتـيـ رـأـتـ التـورـ الذـيـ ظـهـرـاـ  
 نـورـ الـوـجـودـ الـحـقـيقـيـ يـحـطـفـ الـبـصـراـ  
 وـهـاجـهـاـ النـفـخـ فـيـ النـايـ الرـحـيمـ وـقـدـ  
 بـداـ الجـمـالـ مـنـ الـوـجـهـ الذـيـ بـهـراـ  
 فـلـمـ تـغـادـرـ لـهـ عـيـنـاـ وـلـأـثـراـ  
 فـأـلـقـتـ الـنـفـسـ مـنـهـ فـيـهـ فـاـحـرـقـتـ

يفكُ النابليسي ذاته الصوفية من خيط الوجود الإنساني الرَّايل، ويحيطها بنور الحمال الإلهي، فيقدم  
 صورة الفراشة التي تحوم حول التور مع علمها بأنه سبب فانها وزوالها. ولكنها لا تتلكأ في الاقتراب  
 منه، ليغدو شوقها مرآةً لشوق الشاعر ورسالة تبئها الفراشة ويهيّجها نفخ النَّاي.

<sup>١</sup> عبسى العاكوب، رباعيات مولانا جلال الدين الرومي، ص ١٣٠ .

<sup>٢</sup> إيفادي ميتراي - ميروفشن، جلال الدين الرومي والصوف، ترجمة: الدكتور عبسى العاكوب، ص ٦٦ .

<sup>٣</sup> عبد الغنى النابليسي، ديوان الحقائق ومجموع الرفاقت، ص ٢٥٦ .

وهي صورة تناقلها الصوفيون، وطوعوها لخدمة أفكارهم وأشوافهم، فعبر كل منهم عنها بطريقته الخاصة، ووقفاً لغايته وغرضه. ونجد هذه الصورة عند الرومي، ولكن معزولاً عن اندماجها بالآلات الموسيقية، إذ يقول<sup>١</sup>:

إِنْ لَمْ يَكُنْ فِي الْقَلْبِ نَارٌ، فَلِمَ هَذَا الدُّخَانُ؟ / وَإِنْ لَمْ يَحْرُقِ الْعُودُ، فَمِنْ أَيْنَ رَائِحَةُ هَذَا الْعُودِ؟  
وَكَوَافِي عَاشَقًا هَالَّكَا مَا سَبَبَهُ؟ / وَسَرُورُ الْفَرَاشَةِ بِاحْتِراقِهَا بِالشَّمْعِ، مَا سَبَبَهُ؟.  
إِذَا، الْفَرَاشَةِ إِسْقاطٌ آخَرُ مِنْ إِسْقاطَاتِ الشَّاعِرِ الصَّوْفِيِّ التَّائِقُ لِرَؤْيَةِ النُّورِ الإِلهِيِّ بِحَمَالَهِ وَجَلَالِهِ.  
وَبَيْنَمَا الْفَرَاشَةِ تَحُومُ حَوْلَ شَعْلَةِ النَّارِ، نَجَدَ الرَّوْمِيَّ يَتَحَدَّثُ عَنِ النَّارِ الَّتِي أَصْرَمَتْ فِي النَّايِ، فَيَقُولُ<sup>٢</sup>:  
إِنْ صَوْتَ النَّايِ نَارٌ، وَلَيْسَ هَوَاءً مَنْفُوخًا / فَلَا كَانَ مَنْ لَيْسَتْ لِدِيهِ هَذِهِ النَّارُ / النَّايُ صَفَحُىٌ كُلُّ  
مَنْ أُبْعِدَ عَنْ حَبِيبٍ / وَأَنْغَامَهُ مَرَّقَتْ مَا أُسْدِلَ عَلَى أَبْصَارِنَا مِنْ حُجْبٍ.  
فَبِالْهَوَاءِ الْمَنْفُوخِ فِي النَّايِ وَالْمَتَصِيرِ نَارًا، تَتَمَرَّدُ ذَاتُ الصَّوْفِيِّ عَلَى الْوَاقِعِ الْوَجُودِيِّ الْمَتَقَلِّبِ بِالْحُجْبِ  
وَالْأَسْتَارِ عَبْرِ صَيْحَاتِ اِنْفَعَالَةٍ مُشَبِّعةٍ بِالْحَسْنَى وَالْمَرَادَةِ وَالْوَجْدِ.

ويوسّع كُلُّ من النابليسي والرومي من توظيفات (النَّاي)، عندما يمزجانه مع غيره من الآلات الموسيقية. فيمزج النابليسي النَّاي مع (الدُّفُّ، والطَّنبُور، والسَّنْطِير، والجَنْكُ، والرَّبَاب، والطَّبل)، إِمَّا في بيتٍ واحدٍ، وإِمَّا في أبياتٍ متَّاليةٍ، يقول في إحدى قصائده<sup>٣</sup>:

فَإِذَا دَنَدَنَ الرَّبَابُ أُجَابَتْ نَعْمَةُ الدُّفُّ فَاسْتَقَرَّ الْعَنَاءُ  
وَصَرِيخُ النَّايَاتِ قَدْ شَاكِلَتْهَا نَقَرَاتُ لِلطَّبْلِ فِيهَا الْهَنَاءُ

وَكَنْلُكُ الْأَمْرِ عَنْدَ الرَّوْمِيِّ، إِذْ يَشْتَرِكُ (النَّاي) مَعَ آلَاتٍ موسيقيةٍ أُخْرَى (الدُّفُّ، السُّرْنَايِ، الرَّبَابُ، الصَّنْجُ).  
ولكنَّ هَذَا الاشتراك قَلِيلٌ بِالْمَقَارِنَةِ مَعَ امْتِرَاجِ الْآلَاتِ عَنْدَ النَّابَلِيِّيِّ، فَالنَّايُ عَنْدَ الرَّوْمِيِّ يَحْتَلُّ مَكَانَةً

كَبِيرَةً، انْفَرَدَ بِهَا عَنْ بَقِيَةِ الْآلَاتِ، سَوَاءً أَكَانَ الْانْفَرَادُ بَعْدَ التَّوَاتِرَاتِ (٣٨٦ مَرَّةً) أَمْ الْانْفَرَادُ بِأَبْيَاتٍ مُسْتَقْلَةٍ، يَقُولُ الرَّوْمِيُّ<sup>٤</sup>:

<sup>١</sup> عَبْسِيُّ الْعَاكُوبُ، رِيَاعِيَاتُ مُولَانا جَلالِ الدِّينِ الرَّوْمِيِّ، ص ٥٧.

<sup>٢</sup> إِبْنَادِي مِيزِرَايِ - مِيرُوفِنْشُ، جَلالُ الدِّينِ الرَّوْمِيُّ وَالصَّوْفُ، تَرْجُمَةُ الدَّكْتُورِ عَبْسِيُّ الْعَاكُوبُ، ص ٦٦.

<sup>٣</sup> عبد الغني النابليسي، ديوان الحقائق وجموع الرفائق، ص ٦٣٤.

<sup>٤</sup> عَبْسِيُّ الْعَاكُوبُ، رِيَاعِيَاتُ مُولَانا جَلالِ الدِّينِ الرَّوْمِيِّ، ص ٨٢.

مع العشق يكون عقد القبعة على النطاق أمراً محموداً / و مع ثواحٍ السُّرْنَاي يكون حرق الكبد أمراً محموداً / فيا أيتها المطرب، اعرف على الْفَتَّ والنَّاي على هذه الحال / حتى السَّحْر، لكي يكون النَّهَار سعيداً.

أما السُّرْنَاي – تلك الآلة التَّنفخِيَّة التي انفرد بها الرومي عن النابسي – فيرصد الرومي من خلاله حركة الصِّيرورة الوجودية التي استجاب لها السُّرْنَاي، وفق مقتضى السياق الصوفيّ.  
ومعاناً (السُّرْنَاي) لا تفصل عن معاناً (النَّاي)، ومكابده ألم الاغتراب عن الأصل الحقيقى، والرغبة في الانتعاق وفك قيود الوجود. يقول الرومي<sup>١</sup>:  
لُحْنُّ أيَّهَا الحبيبِ كَالسُّرْنَاي ؛ لأنَّ السُّرْنَاي يَبْيَنُ لِأَجْلَنَا / احْتَرَتْ تِلْكَ الأنفاسَ الْمَلِيَّةَ بِالثَّارِ مِنْ مُخْفَفِ الْأَمْمِ.

ويتحول الأنين في السُّرْنَاي إلى فعل مصاحب له، يستحوذه من الداخل، ويكتشف عن ألم الابتعاد وحرقه. يقول الرومي<sup>٢</sup>:

يَجِبُّ عَلَى قَلْبِي أَنْ يَبْيَنَ السُّرْنَاي / لأنَّ رَاحَةَ الحبيبِ تَأْتِي مِنَ السُّرْنَاي.

وعندما يصل أنين السُّرْنَاي إلى القلب، فعليه أن يعود باتجاهه – باتجاه السُّرْنَاي – يقول الرومي<sup>٣</sup>:  
وَرَصَلَ أَنِينَ سُرْنَايَ إِلَى الْقَلْبِ / وَعَدَنَا بِاتِّجَاهِ سُرْنَايَ.

أما الأصوات التي تنتشر في المدينة، فهي ليست إلا صوت أنين السُّرْنَاي، وصوت بكاء الصنبح. يقول<sup>٤</sup>:  
في المدينة لا تسمع، إلا صورَتْ أَنِينَ السُّرْنَاي / وَلَا تسمِعُ بِكَاءَ فِي أَيِّ بَيْتٍ، إِلَّا مِنَ الصَّنْبَحِ  
وبصاحب (السُّرْنَاي) آلية التفخ، التي صاحبت (النَّاي)، فيعقد الرومي بذلك علاقة مشابهة بين  
التفخ في (السُّرْنَاي)، وفتح الروح في الإنسان. يقول الرومي<sup>٥</sup>:

إِنْ تَكُنْ بَحْرًا، فَأَنَا سَمْكُ بَحْرِكَ / وَإِنْ تَكُنْ صَحْرَاءً، فَأَنَا غَرَالُ صَحْرَائِكَ / افْنَخْ فِيْ، فَأَنَا عَبْدُ  
أَنفَاسِكَ / أَنَا سُرْنَايَكَ، سُرْنَايَكَ، سُرْنَايَكَ.

<sup>١</sup> جلال الدين رومي، ديوان جامع شمس تبريز، جلد بكم، ص ٧٣٢.

<sup>٢</sup> المرجع السابق، جلد بكم، ص ٣٤٦.

<sup>٣</sup> المرجع السابق، جلد بكم، ص ٩٠٢.

<sup>٤</sup> المرجع السابق، جلد بكم، ص ٩٠٢.

<sup>٥</sup> عبسى العاكوب، رباعيات مولانا جلال الدين الرومي، ص ٣٣٩.

ثم لا يلبث أن يخبرنا الرومي، بأنّ سرناي الجسد هو الجسد الإنساني نفسه، الذي نفح في العشق نفتحته الحية. يقول الرومي<sup>١</sup> :

العشاقُ ينونَ كالنَّايِ، والعشقُ يَنْعَزِفُ النَّايِ

كَيْ يَنْفَخَ هَذَا الْعَشْقُ كَثِيرًا فِي سُرْنَايِ الْجَسَدِ.

وكذلك يجعل الرومي العالم كلّه بمثابة السُّرناي، والحبّيب ينفح في ثقوبه، لتسكر أناته كل من يسمعها ويفهمها، يقول<sup>٢</sup> :

الْعَالَمُ مِثْلُ السُّرْنَايِ، وَهُوَ يَنْفَخُ فِي كُلِّ ثَقُوبِهِ

وَيَقِينًا فَإِنَّ كُلَّ أَنَّاءِهِ سُكُّرٌ مِنْ تَلْكَمَا الشَّفَّافِينَ التَّشَبِّهِيْنَ بِالسُّكُّرِ.

ويعتّل السُّرناي عند الرومي الخزينة السرية للغة المطلق، التي تتوضّح أسرارها بخلو السُّرناي وفراغه إلا منها، يقول الرومي<sup>٣</sup> :

أَصْبَحَ السُّرْنَايِ فَارِغاً وَبِسِيطاً، أَمْعَنَ التَّظَرِّ / ضَعْ شَفَّافَكَ عَلَى شَفْتِهِ، كَمَا تَفْعَلُ مَعَ السُّرْنَايِ.

في حين يجد النابليسي يوظف المزمار، وهو من الآلات التفصية أيضاً، توظيفاً مشابهاً لتوظيف (النَّايِ). مع الإشارة إلى أن آلة المزمار لا يجدها عند الرومي.

وقد أبان النابليسي بتوظيفه للمزمار التعطش اللاهائي للإنسان للعودة إلى منبع وجوده، الذي هو جزء من الطبيعة الإنسانية الأزلية. وذلك فيما جسده من توظيفاتٍ مكثفةٍ عمقت تراكمياته التي ابنتقت فيما بعد كأصواتٍ لونية، داخل القضاء الشعري.

وكان للتفخ دورٌ بارزٌ في إظهار الوظيفة الكشفية، فكانت آلية التفخ مقياساً لدرجة الإحساس بالوجود المتجلي عبرها. وقد استمرّها النابليسي لتكون مادةً استحضاريةً للمعارف الصوفية، تدلّنا على القوانين، والأطر التي حملتها الصوفية للرموز الموسيقية، يقول النابليسي<sup>٤</sup> :

أَطْفَفْ عَلَى ذَاتِي بِكَاسَاتِ حَمْرَتِي

وَأَسْتَمِعُ الْأَلْحَانَ فِي حَانِ حَضْرَتِي

وَأَضْرَبْ دُفِّي حِينَ تَرْقُصُ قَيْنَتِي

<sup>١</sup> جلال الدين رومي، ديوان جامع شمس تبريز، جلد دوم، ص ٩٨٦.

<sup>٢</sup> عبسى العاكوب، يد العشق، ص ١١٦.

<sup>٣</sup> جلال الدين رومي، ديوان جامع شمس تبريز، جلد دوم، ص ١٠٣٩.

<sup>٤</sup> عبد الغني النابليسي، ديوان الحقائق ومجموع الرفائق، ص ٨٣.

فقد خلق النابلسي طقساً روحاً خاصاً به، تم فيه تصوير الملامح التمييزية على المستوى السمعي والمستوى الحركي، وذلك بالإصغاء إلى نفح المزمار، والاستماع إلى الألحان، والضرب على الدف، ووقع القينة. ومن هذا الطقس الصوقي، تبرز نتوءاتُ الحلم الصوقي الذي يتناوب بين واقعٍ مرئيٍ يشرحه النابلسي وجوهٍ مخفيةٍ مستورٍ، لا تكشف أسراره لكل عينٍ وأذنٍ.

ويفسر النابلسي عبر تكامل لغته، عملية التفخ، باهتها نفحٌ روحٌ في قالبٍ جسديٍ، وتوضع هذه الصورة في مقابل صورة أخرى، هي نفح النفس في قالبة الزمر، يقول<sup>١</sup>:

هو أمرٌ وكلُّ أمرٌ	وهو زيدٌ هنا وعمرو (...)
عنة حذْ كلُّ ذرة	ملئتْ منه كأسُ حمرٌ
وتنبع بوصله	روحَةٌ فيكَ نفحُ زمزُ

فالتماثل بين قالبة الزمر و قالبة الجسد عبر فعل التفخ، أضاء عنمة المعنى الصوقي، المحجوب خلف الكلمة – الزمر –، وولد لغةً تعانقت أبعادها مع أبعاد الصوت، وأفرزت بعملية التفخ في الجسد، وجود المعنى، وصدى الرؤيا الكاشفة حالة التمازج بين الجسد والروح.

وقلما وجدنا توظيفاً للمزمار بعيداً عن غيره من الآلات الموسيقية، وهذا الامتزاج إما في بيتٍ واحدٍ، وإما في أبياتٍ متاليةٍ ف يأتي مع (الدُّفُّ، والطنبور، والنَّاي، والطَّبل، والعُود)، يقول النابلسي<sup>٢</sup>:

بِاللَّهِ إِذَا نَفَخْتَ فِي مِزْمَارِي	فاضرِبْ دُفِي مَحْرَكًا أُوتَارِي
وأطْرُبْ سَمْعِي بِصَوْتِ جَمَعِي كَرْمًا	وامْلأْ قَدْحِي وَغَنْ يَا حَمَارِي

وعبر هذا الامتزاج، يقدم النابلسي لغةً تنقل الأشياء بصورةٍ مختلفةٍ، فيوصلها توصيلاً خاصاً، ينطوي على إدراكٍ ذاتيٍ متّمٍ، ويغدو (الزمر) رمزاً للأرواح التي تخلّست من الماديات كلّها، فحلقت في الفضاء الأعلى، يقول<sup>٣</sup>:

والكَشْفُ جاءَ بِعَسْكِرٍ	وَالْكُونُ خَفَّاقُ اللَّوَاءِ
وَالْطَّبِيلُ أَجْسَامُ الْمَلا	وَالْزَّمْرُ أَرْوَاحُ الْفَضَاءِ

يكونُ الشاعر من العناصر (الكشف، الكون، الطبل، الزمر)، لغةً رمزيةً قائمةً بذاتها، يشرح بواسطتها سرّ الوجود، وأصله وهيّته، ويشيرُ بها إلى ما يتحلّلُ العالم الماديّ ويقوم وراء حضوره المباشر.

<sup>١</sup> المرجع السابق، ص ٢٣٨.

<sup>٢</sup> عبد الغني النابلسي، ديوان الحقائق ومجموع الرفائق، ص ٢٢١.

<sup>٣</sup> المرجع السابق، ص ٢٤.

بهذه اللغة يتعامل النابليسي مع رموزه الموجة بكل سهولة وحيوية، وبطريقة تُغنى الرمز وتريه باتجاهٍ معاير لظاهر العبارة، فيمنح التجدد والتطور لللغة ويعيد نسجها وحياكتها.

ويستمر عنده امتزاج (الزّمر) مع غيره من الرموز الموسيقية، كما في قوله<sup>١</sup>:

وَدُفُوفُ الْحَقِّ مِنْ نَقَ—  
أَطْرَبَتْ بِالنَّغْمَاتِ  
وَمَزَامِيرُ الْمَعَانِي

وتغدو (الدفوف)، مصدر إيماء كثيفٍ، عبر اقتراها بمعنى شوليٌّ هو (الحق). في حين تؤسس (مزامير المعانى) صورةً ديناميةً، وبناءً ومتداخلة الدلالة، تخصب النص الشعري، وتثبت الدلالة السابقة (دفوف الحق)، وإن كانت أقل شموليةً من سابقتها.

وفي امتزاج (المزمار مع الدف)، عند النابليسي، إرشادٌ وهدىٌ لمن يريد الإرشاد، يقول<sup>٢</sup>:

وَرَأَيْتَ الْهُدَى وَأَرْشَدَكَ الْدُّ  
فُ وَصُوتُ الْغَنَاءِ وَالْمِزْمَارِ  
وَلَكِنِ الْقَلْبُ مِنْكَ فِي غَفَلَاتٍ  
وَعَلَى وَجْهِكَ الْكَثِيفُ خِمَارٌ

يدعو النابليسي من كان غافلاً لا يفوّت نقرات الدفوف، وغناء المزامير فيها الإرشاد والمهدى. "ومثلما أن آلات التقخ لا تكون مفعمةً بالحياة إلا عندما يمسها نفس المعشوق، لا يستطيع الرباب، وهو آلة صغيرة ذات أربعة أوتار، أن يُحدث الأصوات"<sup>٣</sup> إلا عندما يسمع أنين العشق، من قلبه، ويغدو (الأنين، والرباب) شيئاً واحداً، يقول الرومي<sup>٤</sup>:

فَوَاعْجَبًا إِنَّ أَنِينَ عَشْقَكَ هُوَ رَبَابٌ قَلْبِي / وَاعْجَبًا صَارَتْ أَجْوَهَةٌ قَلْبِي كُلُّهَا أَنِينًا / تَلَقَّ السَّعَادَةَ  
الْعَامِرَةُ الَّتِي تَنْشِدُهَا / سَتَجْدِهَا، وَلَكِنْ فِي خَرَابِ قَلْبِي.

ويغدو (الرباب) عند الرومي رمزاً لقلب الإنسان، وموضعًا للأجوبة المصحوبة بالأنين، يقول الرومي<sup>٥</sup>:

أَنِينُهَا العَازِفُ عَلَى رَبَابٍ قَلْبِي / اسْمَعْ فِي هَذَا الْأَنِينِ جَوَابَ قَلْبِي / فِي كُلِّ حَرَابٍ دُفَنَ كَثُرٌ مُخْتَلِفٌ /  
وَالْعَشْقُ مَدْفونٌ فِي خَرَابِ قَلْبِي.

<sup>١</sup> المرجع السابق، ص ٩٢.

<sup>٢</sup> المرجع السابق، ص ٢١٦.

<sup>٣</sup> أنيمار بشيميل، الشمس المنتصرة، ترجمة: عبسى العاكوب، ص ٣٦١.

<sup>٤</sup> عبسى العاكوب، رباعيات مولانا جلال الدين الرومي، ص ٣٩٤.

<sup>٥</sup> المرجع السابق، ص ٣٩٣، ٣٩٤.

والكُنْز الماديّ الذي نجده في أماكن الخراب والدمار، يختلف اختلافاً تاماً عن الكُنْز الحقيقى الذي يتحدث عنه الرومي. فهو كُنْز لن يجد إلا كل مؤهل للحصول عليه، وهو مخبئ في القلب أو في (ربابِ القلب) الذي يخلو وفراغه من كل الماديات، يحقق الوصال بالذات الإلهية، يقول<sup>١</sup> :

منذ أن عرفت نار العشق ومامعه / ذبت في نارِ القلبِ، مثلَ الماءِ / وأفرغت قلبي، مثلَ الربابِ / وصانعتِ مضرابَ لم العشقِ.

ويتساءل الرومي من أين يجيء صوتُ الربابِ؟ ففراغه أو تجويفه – في رأي الرومي – قد ملئ بالتأر والفتنة والضجيج، وما ينطق به لسانه هو أسرار القلب وخفياه، يقول<sup>٢</sup> :

يا صوتَ الربابِ من أينَ تحيي؟ / إِنَّكَ مملوءٌ بالتأر وبالفتنة وبالضجيج / أنتَ جاسوسُ القلبِ ورسولُ تلك الصحراءِ / وكلُّ ما تقوله هو أسرارُ القلبِ.

«ولا ينبغي أن ينسى المرء أن كلمة (رباب) تشكل تقنية سهلةً جداً مع (كتاب) (التنبيه الشائع لقلبِ العاشق)، و(شراب)، ولذلك كانت تستخدم حينما كان وصفاً لاجتماع احتفالي»<sup>٣</sup> يقول الرومي<sup>٤</sup> :

القلبُ من هوسك مثلُ الربابِ، الربابُ / وكلُّ قطعةٍ من حُرقكَ كتابُ، كتابُ / وإنْ كان المعشوق صامتاً في شأنِ أمننا / فإنَّ في صمته مئة جوابٍ وجوابٍ.

فالمحوس هو العلاقة الجامحة بين (القلب والرباب)، وأضاف إليها الرومي صفة (الكتاب) للدلالة على عمق الحالة الشعرية، وتقنهَا من نفس الصوفيّ. بذلك يتتحد (الرباب) مقاماتٍ ق testimيليةً، متاغمةً مع الإيقاعات التأويلية للتجربة الصوفية، ومتفاعلة مع الأثر الغائر في جوف القلب.

وقد مرج الرومي بين الأثر الصوفيّ والأثر الفنيّ، على اعتبار أنّ الأثر الصوفيّ يقوم على الفكر الدينّي، الذي يغذيه ويعدّ لحملته وسداه. والأثر الفنيّ الذي يقوم على موازين جمالية ومعايير فنية مؤازرة للأثر الصوفيّ. فعندما يقول الرومي<sup>٥</sup> :

<sup>١</sup> المرجع السابق، ص ٢٩٩.

<sup>٢</sup> المرجع السابق، ص ٥٠٨.

<sup>٣</sup> أنيمار بشتميل، الشمس المنتصرة، ترجمة: عيسى العاكوب، ص ٣٦٢.

<sup>٤</sup> عيسى العاكوب، رباعيات مولانا جلال الدين الرومي، ص ٣٩.

<sup>٥</sup> المرجع السابق، ص ٣٩.

من صوت إسراويل ظهرَ الْرِّبَاب / فَاحْيَا وجَدَ قلوبَ الْكِتاب / أحوالُ العُشُقِ وأوصالُهُ التي غَرَقَتْ  
وَفَيْتَ / طَلَعْتْ من قعرِ الماءِ كالأَسْماَك .

نجد أن العلاقة بين صوت إسراويل، وظهور الْرِّبَاب، وقلوبَ الْكِتاب، علاقة متعددة؛ فقد جاء صوت إسراويل بمحنة مرسل إيجابيًّا، قام باستحضار غائب، هذا الغائب يُحيي القلوب المختربة من جهةٍ، ويمثلُ بعدها زميّناً تنبؤياً خفيّاً، منح الْرِّبَابَ صفتَي (الإحياء، التجدد)، من جهةٍ ثانية.

نلاحظ أهميّة (الرِّبَاب) عند الرومي، فهو لا يبدو مجرّد آلة موسيقية تصدر أنغاماً، بل إنَّ له معنى روحيًا ساميًّا يتجاوز معناه السطحي. يقول الرومي<sup>٢</sup> :

يَا رَبُّ، يَا رَبُّ، بِحَقِّ تَسْبِيحِ الْرِّبَاب / الَّذِي فِي تَسْبِيحِهِ مَنْهُ سُؤَالٌ وَجَوابٌ / يَا رَبُّ، بِقَلْبِ  
الْكِتابِ، وَالْعَيْنِ الْمَمْلُوِّعَ بِالْمَاءِ / نَحْنُ أَكْثَرُ جَيْشَنَا مِنْ شَرَابِ الدِّنَانِ .  
يَحُولُ الرَّوْمِيُّ (الرِّبَاب) مِنْ آلَةٍ تَصْدُرُ أَنْغَامًا إِلَى آلَةٍ تَسْبِحُ وَتَبَهَّلُ .

بنذلك نجد أنَّ الرومي يهويُ المغايرة دائمًا، ويبحثُ التوتر، عبر ممارسته الكلامية المواتية للفكرة ولقصديمة التركيب اللغوي، فيتجلى المعنى بوساطة وسيلة إشارية (رمزية) دالةٌ تظهره، ولسان حالٍ ينطق به الْرِّبَاب يمثلُ حدثًا مشخصًا تلامس فيه (الفكرة والدلالة).

في حين يوظف النابليسي (الرِّبَاب) توظيفًا لا يرقى في أهميته إلى مستوى الرومي. فنجد أنه يوظفه داخل حلقة السَّمَاع مشتركةً مع غيره من الآلات الموسيقية (الدَّفُ، النَّاي، الطَّبل)، وتتمحور الأبيات حول مدلولات التَّعمُمات التي أصدرها الآلات بأنواعها (الوتريّة، والتقرّبة، والتَّنفخية) في اختزالٍ شعريٍّ ومدلوليٍّ حالة الكشف والتَّجلِي الحقيقى لصور الوجود، يقول النابليسي<sup>٣</sup> :

دارَ كَأسُ السَّمَاعِ مِنْهُ عَلَيْنَا  
فِيهِ لِلْكَشْفِ وَالتَّجْلِي احْتِرَاءُ  
نَغْمَةُ الدُّفُّ فَاسْتَقْرَرَ الْعَنَاءُ  
إِذَا دَنَدَنَ الْرِّبَابُ أَجَابَتْ  
نَقْرَاتُ الطَّبْلِ فِيهَا الْهَنَاءُ  
وَصَرِيخُ النَّايَاتِ قَدْ شَاكِلَتْهَا

إنَّ نغمات الدَّفُ وإجابات دندنات الْرِّبَاب، وامتزاجها جميعاً مع صرخِ النَّايَاتِ، ونقراتِ الطَّبل، هيئاتٌ ضمن حركةٍ فاعلةٍ ومتقدمةٍ منطلقةٍ من داخل حلقة السَّمَاع، ومحقةٌ للهباء والاستقرار الداخلي للذَّات الشاعرة.

<sup>١</sup> المرجع السابق، ص ٣٩.

<sup>٢</sup> عبد الغني النابليسي، ديوان الحقائق ومجموع الرقائق، ص ٦٣٤.

وقد يتراهى لنا هدف آخر لهذا التمازج، وهو الإرشاد إلى الأثر الصوفي، عبر الإرشاد اللغوي والكلامي، فعندما يقول النابليسي<sup>١</sup> :

ونحنُ قومٌ إذا أردنا  
أرشدنا الدُّفُّ والرَّبَّابُ (...)

وكشفتْ وجهها سُلَيْمِي وَاهْلَكَ السُّتُّرَ وَالنِّقَابَ (...)

وحاصلُ الْأَمْرِ كُلُّ شَيْءٍ غَيْرَ إِلَهٍ الْوَرَى سَرَابُ

«فعندما يسمع النابليسي الدُّفُّ أو الرَّبَّابُ، أو آية آلة موسيقية أخرى، تُتهك له الحجب فيتجلى له وجه الحقّ ويدرك أنّ كُلَّ ما عدا الله سراب في سراب»<sup>٢</sup>

ومن جانب آخر، يوظّف النابليسي (الرَّبَّاب)، ليكون رمزاً للخضوع والإذعان، يقول<sup>٣</sup> :

وتنصَّتْ لصوتِ ناي رَحِيمٍ إِنَّمَا ذَلِكَ رُقْيَةُ الْمَأْيُوسِ

واعشقَ الْجَنْكَ وَالرَّبَّابَ سَمَاعًا

فروية اخناء (الْجَنْكَ وَالرَّبَّاب) في هيئتها الصناعية، حرصت الذائقـة الشـعرـية عند النـابـليـسي، وغـدا كلـّ منـهمـا رـمـزاً لـخـضـوعـ العـبـدـ، وـاستـكانـتـهـ لـلـإـرـادـةـ الإـلهـيـةـ.

أمـّا الطـنبـورـ فـكانـ مستـخدـمـاً، وـلاـ يـزالـ فيـ الموـسـيـقاـ الشـرقـيـةـ الـحـدـيثـةـ... وـهـنـاـ أيـضاًـ يـمـكـنـ بـسـهـولةـ إـقـامـةـ اـرـتـياـطـ بـالـقـلـبـ، الـذـيـ يـصـدرـ أـصـواتـاـ عـنـدـمـاـ يـعـرـفـ المـعـشـوقـ»<sup>٤</sup> يـقـولـ الرـوـميـ :

صـرـبـ طـنبـورـ القـلـبـ، لـاـ عـيشـ إـلـاـ عـيـشـنـاـ / عـلـمـتـ نـحـلـةـ الرـوـحـ، آـلـهـ لـاـ يـوـجـدـ صـانـعـ هـذـاـ العـسـلـ.

وـيـغـدوـ لـلـقـلـبـ الـحـرـزـينـ صـوـتـ بـسـبـ الطـنبـورـ، يـقـولـ الرـوـميـ :

لـلـقـلـبـ الـحـرـزـينـ صـوـتـ بـسـبـ الطـنبـورـ / أـعـطـيـنـاـ مـنـ صـوـتـهـ الـقـلـبـ الـمـزـقـ مـنـهـ قـطـعـةـ.

ولـنـحـمـةـ الطـنبـورـ أـهـمـيـةـ كـبـيرـةـ عـنـدـ الرـوـميـ وـالـنـابـليـسيـ، وـلـكـنـ يـنـبـغـيـ عـدـ إـصـدـارـهـاـ أـمـامـ مـنـ لـاـ يـدـرـكـ

أـهـمـيـتهاـ، وـلـاـ يـفـقـهـ أـسـرـارـهـاـ، يـقـولـ الرـوـميـ<sup>٥</sup> :

<sup>١</sup> المرجع السابق، ص ٤٦.

<sup>٢</sup> فيكتور باسيل، وحدة الوجود عند ابن عربـيـ وـعبدـ الغـنيـ النـابـليـسيـ، ص ٩٨.

<sup>٣</sup> عبد الغني النابليسي، ديوان الحقائق ومجموع الرفاقـ، ص ٢٨٥.

<sup>٤</sup> أثيمار بتشيلـ، الشـمـسـ الـمـتـصـرـةـ، تـرـجمـةـ عـبـسـيـ العـاكـوبـ، ص ٣٦٥.

<sup>٥</sup> جلال الدين رومـيـ، ديوان جـامـعـ شـمـسـ تـبـرـيزـ، جـلدـ درـمـ، ص ١٢٤٣.

<sup>٦</sup> المرجع السابق، جـلدـ بـكـمـ، ص ٢٢١.

<sup>٧</sup> عـبـسـيـ العـاكـوبـ، رـيـاعـيـاتـ مـوـلـانـاـ جـالـالـ الدـينـ الرـوـمـيـ، ص ٤٦٨.

واأسفاه أن تعرف على الطنبور أمام أصمٍ / أو يغدو يوسف مُساكناً لأعمى / أو تضع السُّكُر في فم مريضٍ / أو يتزوج محتثٌ من حوربة.

يُظهر الرومي من خلال (الطنبور) مفارقات الحياة الإنسانية وتناقضاتها. أمّا النابسي فيجسّد بالطنبور ثلاثة تمثيل في (العاذف، الطنبور، الذات الإلهية)، وذلك عندما يقول<sup>١</sup> :

طنبورنا قد عشقتْ نعمة / ولستُ أنسى العدة رئته / كم قلتُ لما شهدتْ بهجته / قد أودع الونِر فيكَ حكمته / فمنه لا منكَ تطربُ الفطرُ

هكذا تتحرّك روح المعانِي عاكسة احتمالات الدلالة. فقد أضاف النابسي للوثر صفة الحكمة التي أودعها فيه الوثر من حيث<sup>٢</sup> " هو الذات باعتبار سقوط جميع الاعتبارات "، ولم يعد مجرّد وتر في آلة الطنبور فحسب، بل خزينةً تودع فيها الحكمة والأسرار. وبذلك اختارت ذاكرة النابسي للفظ المجرّد ما ينحو به منحى الكشف والتفسير الدلالي.

إذن تكمن أهمية (الطنبور) عند النابسي في كون أوتاره صوتاً للممارسة الإبداعية من جهةٍ، وصوتاً تجلّى فيه أسرار (المو) من جهةٍ ثانيةٍ، يقول<sup>٣</sup> :

طنبورنا قد أصلحتْ أوتاره  
فأجادَ في النغماتِ حدّاً مُفرطاً  
طبعَ الجھولُ بآنٍ ينالَ بعقله  
هذا النبا فائِي عليه تسلطاً

أمّا " البريط" تلك الآلة الشبيهة بعودٍ كبيرٍ، فينبعي أن<sup>٤</sup> " يتعدّد على الصبر ويُسحق نفسه كي يتمكن من الغناء للمحبوب، يقول الرومي<sup>٥</sup> :

جاءَ الفرجُ الأعظمُ، جاءَ الفرجُ الأكْبَرُ / جاءَ الْكَرْمُ الْأَبْقَى، جاءَ الْقَمَرُ الْأَقْمَرُ / قلبُ البريط تعودُ  
عَلَمَ الصَّبَرِ عَلَى تلَكَ الرِّيشَةَ / ويسخُّ وجْهَهُ ورأْسَهُ عَلَى قَدْمَ الْمَطَربِ .  
فالرومي يقدم (البريط) وهو في أشد حالات الاحترام والتقديس للمحبوب.

وقد نظر الرومي إلى (البريط)، الذي يعني العود بالعربيّة، نظرةً مشابهةً لنظرته إلى المزمار، فوقن رواية أبي طالب المكيّ التي تحدّث فيها عن كلمة المزمار، ومضمونها : " مثل المؤمن كمثل المزمار لا

<sup>١</sup> عبد الغني النابسي، ديوان الحقائق وجموع الرفائق، ص ٢٢٧.

<sup>٢</sup> رفين العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، ص ١٠٢٥.

<sup>٣</sup> عبد الغني النابسي، ديوان الحقائق وجموع الرفائق، ص ٢٤٣.

<sup>٤</sup> أنمار بن شبل، الشمس المنتصّرة، ترجمة: عيسى العاكوب، ص ٣٦٥.

<sup>٥</sup> جلال الدين رومي، ديوان جامع شمس تبريز، جلد يكم، ص ٦١٠.

يمحسن صوته إلا بخلاء بطنه". فقد استفاد الرومي من هذا المضمون، ورأى أن المؤمن لا يحسن صوته كالبرّيط إلا بأينه وبكتاه، فيقول<sup>١</sup>:

المؤمن كالبرّيط في الأنين والبكاء / كيـف يـعنـ البرـيط دون ضربـه بـريـشـةـ العـازـفـ؟

في حين يتحدث النابليسي عن العود، باعتبار نعمته العنصر قادر على إظهار الأثر المخفى، وإفهم العارف الصوفي بأصل الصور، وحقيقة الوجود الغافي، يقول<sup>٢</sup>:

بنـعـمةـ العـودـ لـاحـ ليـ أـثـرـ / أـفـهـمـيـ أـنـ كـلـنـاـ صـوـرـ / فـقـلـتـ لـمـاـ تـبـدـتـ العـبـرـ / حـدـثـ عـنـ الـوـئـرـ آـيـهـاـ الـوـئـرـ

من فـائـهـ الـخـبـرـ سـرـهـ الـخـبـرـ

ولكن هذه الأسرار لن تصدر إلا عن جوفٍ فارغٍ من الأشياء المادية كلها. عندها تظهر الأسرار جَهَراً من عالم الغيب، وتختلي قلوب العاشقين بالعلوم وتفيض بالأنباء، يقول النابليسي<sup>٣</sup>:

لـقـلـوبـ الرـجـالـ فـيـ اـنـشـاءـ	هـوـ سـرـ يـبـدوـ مـنـ الـغـيـبـ جـهـرـ
فـتـفـيـضـ الـعـلـومـ وـالـأـنـبـاءـ	يـسـكـرـ الـعـقـلـ بـالـذـيـ مـنـهـ يـبـدوـ
فـارـغـاـ عـنـهـ زـالـتـ الـأـشـيـاءـ	إـنـ عـلـمـ إـلـاـهـ يـمـلـأـ قـلـباـ
صـقلـلـهـ عـنـيـةـ وـاهـتـدـاءـ	وـهـوـ قـلـبـ لـلـعـارـفـينـ صـحـيـحـ

أما الصّبح، وهو من الآلات الورثية، فيأتي في المرتبة الأولى في التوظيف الرمزية عند الرومي، وتم ضبط بنية الصّبح في صياغة محورية ذات طابع مقولي، يناقش المبررات المتعلقة بالجانب الإحالى (الآلية الموسيقية)، والجانب الحوري (الرمزي)، وللذين طوّعا لمقتضى السياق الصوفي. ولعلّ مسألة التقارب أو التالُف بين الآلات الموسيقية، وما يقابلها من إسقاطات رمزية تُمثل أولى ما يستدعى الانتباه في هذه البنيات الرمزية وتوظيفها.

وقد وظّف الرومي (الصبح) في قصيدة كاملة على شكل قصة، هي قصة (بيرچنگى)؛ أي (الشيخ عازف الصبح)، ومثلّت هذه القصة بكل أبعادها التعليمية، والتوجيهية، صورةً كليلة، تألفت فيها الأجزاء فعدت لوحةً فنيةً خاضعةً لفعل التحوّل الرمزي ودلالته.

وحاء التحوّل المركزي (للصبح)، بصورةٍ جماليةٍ محمّلةٍ بالدلالة والإيحاء. فشخصية عازف الصبح ساعدت في تحول الرمز من دلالته المساعدة، (كسب الرزق من خلال العزف)، إلى دلالته العميقه،

<sup>١</sup> المرجع السابق، جلد بكم، ص ٦١٠.

<sup>٢</sup> عبد الغني النابليسي، ديوان الحقائق ومجموع الرسائل، ص ٢٢٧.

<sup>٣</sup> المرجع السابق، ص ٦٣٤.

التي حولته إلى نعمةٍ وبلاءٍ، إذ حجب عن العازف أصل الوجود وأسراره، وغطى وجهه بمحاجبٍ كثيفٍ صعبٍ إزالته، يقول الرومي<sup>١</sup> :

"وتحمل الصنْجَ، وتوجه إلى باب الله متأنِّهاً صوبَ جبانةٍ يُشرب

وقال : سوف أطلبُ من الله أجرَ العرفِ، فإنَّه يقبلُ القلوبَ بالإحسانِ".

فأحداث القصة جميعها دارت حول (الصنج)، من حيث هو الموضوع الذي استحضر القصة بالكامل، ومنها النبض الدلالي.

وإلى ذلك، نلاحظ في توظيف الرومي للصنج، اعتماده على ظاهرة التقابل لإبراز دلالة الصنج الرمزيّة، ففي قوله<sup>٢</sup> :

كلُّ الأرواحِ نغماتٌ في عشقِ الصنْجِ / و يخرجُ من لساني ثلائةٌ نعمةٌ من هذا الصنْجِ الصامتِ.

لقد خضت المفردات بمهمة التعبير عن تلك الحركة الشعورية الظاهرة الخفية، فالصنج صامتٌ، لكنه باعثٌ للتعمّ.

ويحدّد الرومي ماهيّة الصننج، فيراه (صنج الأجل)، يقول<sup>٣</sup> :

أنتَ كالشَّمسِ، وأصبحتَ ظاهراً من نفسكَ / صنَحَ الأجلُ لا يزيلُ إلا العَمَّ.

و(صنج الأجل) لم يقصد به الرومي (صنج الموت) بالمعنى الدقيق للكلمة، إنما هو صنح الأجل الذي يزيل الغمّ من الروح.

وقد استثمر الرومي دلالات (الصنج)، وحقق قدرًا من إمكانيات الفكر الصوفيّ، فحمله دلالات متباعدة، اضطاعت بوظيفة التواصل الذهنيّ، بطريقه قد لا تعرفها الكلمات أو الجمل، وهذا هو ذا يحدّثنا عن (صنج الحقّ)، وما يمتلكه من قوّةٍ وقدرةٍ، يقول<sup>٤</sup> :

لهذا السببُ الحقُّ سَلَمَ صنَحَ الأجلَادِ إلى أيديِ الأرواحِ / كي يوضّحَ سَرَّ الحقِّ اللايزليِ / معلمُ الصنوجِ في العالمِ هو ذلكَ الصنْجُ / الذي يستطيعُ أن ينافسَ صنحَ الحقِّ.

وتتنوع العلاقة بين الرومي والصنج، فيغدو الرومي كالمصنج في تمثيلٍ أكمل لوجوده وهيبته، وحالته العرفانية العليا. يقول<sup>٥</sup> :

<sup>١</sup> ابراهيم الدسوقي شتا، المشتوى، مولانا جلال الدين الرومي، ج ١، ص ٢٠٤.

<sup>٢</sup> جلال الدين رومي، ديوان جامع شمس تبريز، جلد بكم، ص ٨٦١.

<sup>٣</sup> المرجع السابق، جلد بكم، ص ٣٤٧.

<sup>٤</sup> المرجع السابق، جلد بكم، ص ٣٨٢.

<sup>٥</sup> جلال الدين رومي، ديوان جامع شمس تبريز، جلد بكم، ص ٧٤٠.

أنا كالصّنْجِ، لكنْ إذا أردتَ أن تعلمَ الوقتَ المناسبَ لعزفِي  
اغتنمْ تلك اللحظةَ التي أكونُ فيها تَنْتَنْ.

ويَعْدُ الرومي الصّنْجَ "علامَةً للوصالِ الحميمِ"<sup>١</sup>، ويربطُه مع النَّايِ في مواضعِ كثيرة، يقولُ<sup>٢</sup> :

أصدرْ صوتاً من الصّنْجِ الذي عَلَى القلبِ والرُّوحِ بالعشقِ  
اماً النَّايِ الصَّامتَةَ بالسُّكُرِ من ذلك العَسلِ.

في حين يُنげ في شاهدٍ آخر، يُعِينُ حدثاً تأسيسياً، يُدوّي فيه صوتُ عرف الصّنْجِ من قِبَلِ (عازفِ  
الصّنْجِ الغَيَّبِينَ)، يقولُ الرومي<sup>٣</sup> :

يا عازفِ الصّنْجِ الغَيَّبِ عن طريقِ عذوبَةِ الصّوْتِ / سَقَيْتُمْ كثيراً القلوبَ العَطشِيَّ / إذا عَرَفْتَ  
الصّنْجَ بـشَكْلِ غَيْرِ سَلِيمٍ تُسَبِّبُ الْغَمَّ في الصّنْجِ / إذا النَّايِ ماتَ من عِلْمِ الْعِرْفِ، اعْرَفْ صوتاً حَسَنَاً/  
من دُونِ رِيشَةٍ لَا صوتَ لـالصّنْجِ / إذا كان الصّنْجُ ذُو الْوَفَاءِ، اعْرَفِ الصّنْجَ بـالرِّيشَةِ كُلُّ مَرَّةٍ.

إنَّ التَّرْكِيَّةَ الشَّعْرِيَّةَ، تفرز علاقاتٍ سَبَبِيَّةً، يلتَحِمُ فيها حدثٌ بما قبله، فلو لا العِرْفِ غَيْرِ السَّلِيمِ لما حلَّ الْغَمَّ في الصّنْجِ، ولما ماتَ النَّايِ، ومن دُونِ الرِّيشَةِ لَا يَصْدُرُ الصّنْجُ الصّوْتِ. كما أنَّ الْبُرْرةَ  
الْخَرْكَيَّةَ لـلِّئَصَّ تَعْتمَدُ عَلَى آليَّةِ (الصّنْجِ والنَّايِ) وَتَدُورُ حَوْلَهُما بـقِيَّةِ الْأَفْعَالِ النَّائِبَةِ عَنْهُمَا. معنِّي أدقُّ؛  
سِيَرِوَرَةُ الْمَعْرِفَةِ الَّتِي أرادَهَا الرُّومِيُّ قَبِيلٌ في مُعْظَمِ مَظَاهِرِهَا إِلَى سُلُوكِ الْعِرْفِ وَطَرِيقِهِ الصَّحِيحَةِ. من  
هُنَّا، جاءَ ترْكِيزُ الشَّاعِرِ عَلَى الأَلْةِ الْمُوسِيقِيَّةِ دُونَ غَيْرِهَا. وَكُلُّ تـلك الأحداثِ نَقلَهَا (الصّنْجِ والنَّايِ)  
داخِلَ تـركِيَّةِ النَّصِّ الشَّعْرِيِّ، وَفَجَّرَهَا دَلَالاتٍ قَرِيبَةٍ مِّنِ الْغَيَابِ إِلَى الْحَضُورِ.

أمَّا النَّابِلِسِيُّ فقد استخدمَ كلمةَ (الصّنْجِ) مَرَّةً واحِدةً في أشعارِهِ، وَعَرَّبَ كـلمَةَ (جَنْكُ)  
الَّتِي تعني الصّنْجَ بالعَرَبِيَّةِ، فـأَصْبَحَتْ (جَنْكُ)، وَمَزَجَهَا مَعَ غَيْرِهَا مِنَ الـآلاتِ الـوَتَرِيَّةِ (الـطَّنبُورِ، الـرَّيَّابِ،  
الـعُودِ) يـقول النـابـلـسـيُـ<sup>٤</sup> :

وراقِ الْجَنْكُ وَالْطَّنبُورُ	لـنا الـأـلـحـانُ قـدـ رـقـتـ
وَقـلـيـ بـالـمـنـيـ مـسـرـورـ	وـأـسـرـارـيـ لـقـدـ حـقـتـ
وـنـارـيـ بـيـلـكـتـ بـالـنـورـ	وـأـسـتـارـ الـحـجـىـ اـنـشـقـتـ

<sup>١</sup>أبيماري بشيميل، *الشمس المنشورة*، ترجمة: عيسى العاكوب، ص ٣٦٢.

<sup>٢</sup> جلال الدين رومي، *ديوان جامع شمس تبريز*، جلد درم، ص ١٠٣٩.

<sup>٣</sup> المرجع السابق، جلد يكم، ص ١٥٠.

<sup>٤</sup> عبد الغني النابليسي، *ديوان الحقائق ومجموع الرفاقت*، ص ٣٦١.

وربط النابليسي بين (الجَنْك والطَّبُور)، وبين الفرح والسرور بتجلي الأسرار الإلهية، وانكشاف المحبوب، وتبدي التّور، وتحقيق الوصال المنشود.

ويشتراك (الجَنْك والرَّبَاب) عند النابليسي بصفة (انحناء الرؤوس)، وهي صفة نراها عند الرومي،

يقول النابليسي<sup>١</sup> :

واعشقِ الجَنْكَ والرَّبَابَ سِمَاعًا

وإذا كانت آلات التفخ، والآلات الوتيرية تلاطفها تقربياً يد العازف، فإن آلات القرع ينبغي أن تعاني، كما تقول أنيماري شيميل<sup>٢</sup>، على نحو ما يتبدى في تعبير الرومي إذ يقول<sup>٣</sup> :

أَنْتَ صَبَرْتِي أَئْنَ كَالثَّايِ / اجْعَلْنِي كَالصَّبَحِ حَسَنَ الصَّوْتِ / رَغْمَ أَنْكَ تَضَرُّبِي كَفَّا كَاللَّدْفِ / فَإِنْ لَدِيكَ صَوْتًا حَسَنًا، أَصْدِرْ صَوْتَكِ / سَلَمْتُ وَجْهِي لَكَ كَاللَّدْفِ / اضْرِبْنِي كَفَّا كَيْ أَصْبَحَ مائِلًا لِلسُّوَادِ كَالقَفَا / يَنْتَجُ عَنِ الدُّفَّ وَالكَفَّ صَوْتٌ وَاحِدٌ / إِنْ لَمْ يَنْفَعْهُمَا شَخْصٌ عَنْ بَعْضِهِمَا / أُئْيَاهَا الثَّايِ أَنْتَ مَلَازِمُ لِتَلْكَ الشِّفَعَةِ / فِي الْلَّيْلِ وَالنَّهَارِ، امْتَحَنَا قُبْلَةً.

أما في توظيف النابليسي للدُفَّ، فراه يضع الدُفَّ تارةً في يد (واحدٍ) هو المصوّر الأعلى، عندما يقول<sup>٤</sup> :

وَمَا الْحَرِّكُ إِلَّا وَاحِدٌ هُوَ فِي

وَأَنْتَ تَعْرِفُ هَذَا لَسْتَ تَنْكِرُهُ

لِكُنْ بِفَهْمِكَ مَفْتُونٌ وَبِالْفَكَرِ

غَيْبِ الْعَيْوِبِ تَعَالَى مُظَهِّرُ الْأَثْرِ

ومن الملاحظ أنَّ الدُفَّ يأتي مقترباً مع غيره من الآلات الموسيقية، فنادرًا ما يَرُدُّ منفرداً بنقراته ونغماته، التي يراها النابليسي إشاراتٍ خفية، تكتمل بما يصاحبها من انبعاثات الآلات الأخرى، يقول<sup>٥</sup> :

فَإِذَا دَنَدَنَ الرَّبَابُ أَجَابَتْ نُغْمَةُ الدُفَّ فَاسْتَقَرَّ الْعَنَاءُ

وَصَرِيقُ الْأَنْتَابِاتِ قَدْ شَاكِلَهَا نَقْرَاتٌ لِلْطَّبِيلِ فِيهَا الْهَنَاءُ

وَيَغْلُو (الدُفَّ) عند النابليسي بتمازجه هذا، رمزاً للإعلان والإثبات، يقول<sup>٦</sup> :

<sup>١</sup> عبد الغني النابليسي، ديوان الحقائق ومجموع الرفائق، ص ٢٨٥.

<sup>٢</sup> أنيماري شيميل، الشمس المنتصرة، ترجمة: عبسى العاكوب، ص ٣٦٣.

<sup>٣</sup> جلال الدين رومي، ديوان جامع شمس قبريز، جلد دروم، ص ٩٧٤.

<sup>٤</sup> عبد الغني النابليسي، ديوان الحقائق ومجموع الرفائق، ص ٢٤٣.

<sup>٥</sup> المرجع السابق، ص ٦٣٤.

أيُّها النَّايِ عَنْدَكَ الْخَبْرُ  
لَيْسَ لِلأَذْنِ عَنْكَ مُصْطَبٌ  
سِيمَا وَالْدَّهْوَفُ مُعْلَمَةٌ  
بِالَّذِي قَدْ أَسْرَهُ الْوَرَّ  
أَمَّا الطَّبْلُ – وَهُوَ مِنَ الْآلاتِ النَّقْرِيَّةِ – فَيُوْظَفُ الرُّومِيُّ بِنَوْعِيهِ (الْطَّبْلُ الْكَبِيرُ، وَالْطَّبْلُ الصَّغِيرُ "دُهْلٌ")، فَعِنْدَمَا يَقُولُ :

جَاءَ الْعِيدُ وَجَاءَ الْعِيدُ، وَجَاءَ الْحَظْرُ السَّعِيدُ  
خَدْنُ الطَّبْلُ [دُهْلٌ] ؛ لَأَنَّ الْقَمَرَ قَدْ ظَهَرَ.

وَنَرَاهُ يَحْتَلُّ بِظَهُورِ الْقَمَرِ الْجَمِيلِ، وَيَعْدُّ بِظَهُورِهِ بِمَثَابَةِ الْعِيدِ السَّعِيدِ.

وَهُنَّهُ التَّوْظِيفَاتُ الْمُخْتَلِفَةُ "تُسْتَخْدِمُ أَكْثَرُ مِنْ ذَلِكَ فِي سِيَاقِ الطَّبْلِ الْأَصْغَرِ (دُهْلٌ)" الَّذِي يُمْكِنُ سَمَاعُ صَوْتِهِ فِي الْأَعْيَادِ. وَهَكُذَا فَإِنَّ أَبْيَاتًا عَدِيدَةً تَتَحَدَّثُ عَنْ قَارِعِ الطَّبْلِ الْثَّمَلِ. وَيَتَرَاءَى أَنَّهُ لَيْسَ مَشْهُدًا غَيْرَ مَأْلُوفٍ فِي الْمَنَاسِبِ الْاحْتِفَالِيَّةِ. وَفِي غَزْلٍ غَرِيبٍ، يُحاكي مَوْلَانَا صَوْتَ (طَبْلِ الشُّكْرِ) "٣" يَقُولُ :

وَصَارَتْ دَمَعِي "دُهْلًا" مِنْ هَذِهِ الْكَأسِ لَحْظَةً لَحْظَةً  
فَاقْرَعَ عَلَى الدُّهْلِ "بِشَكْرٍ" يَا قَلْبِي ! لَمْ وَلَمْ وَلَمْ  
فَاقْرَعَ طَبْلُ الشُّكْرِ إِذَا ظَفَرَتْ بِخَمْرَةِ الطَّبْلِ

اقْرَعَ "الرَّبَّرِ" حِينًا، أَيُّهَا الْقَلْبُ، وَحِينًا آخَرَ بَمْ وَبَمْ وَبَمْ .

أَمَّا الطَّبْلُ الْكَبِيرُ فَهُوَ "آلَةُ الْإِعْلَامِ" وَيُسْتَخْدِمُهَا الرُّومِيُّ كَآلَةٍ تُقْرَعُ فِي أَقْيَانِ الصَّقْرِ الْمَلْكِيُّ تَلْبِيةً لِنَدَائِهَا<sup>٦</sup> :  
الرُّوحُ مُثْلُ الصَّقْرِ الَّذِي يَطْبِرُ / لَأَنَّهُ بَدَأَ يَسْمَعُ الطَّبْلَ مِنْ نَاحِيَةِ الْمَلَكِ.

وَيَدْعُونَ الرُّومِيَّ سَاقِيَ الرُّوحِ كَيْ يَتَجَهَّ نَحْوَ الْلَّهْنِ الْأَزْلِيِّ، كَمَا يَعُودُ الصَّقْرُ (الْبَازِي) إِلَى مَلْكِهِ عَنْدَ سَمَاعِ صَوْتِ الطَّبْلِ، يَقُولُ<sup>٧</sup> :

<sup>١</sup> عبد الغني النابليسي، ديوان الحفائق ومجموع الرفائق، ص ٢١٦.

<sup>٢</sup> جلال الدين رومي، ديوان جامع شمس تبريز، جلد يكم، ص ٣٢٥.

<sup>٣</sup> أنمار بشيميل، الشمس المنتصرة، ترجمة: عبسى العاكوب، ص ٣٦٤.

<sup>٤</sup> المرجع السابق، ص ٣٦٤.

<sup>٥</sup> أنمار بشيميل، الشمس المنتصرة، ترجمة: عبسى العاكوب، ص ٣٦٣.

<sup>٦</sup> عبسى العاكوب، يد العشق، ص ١١١.

<sup>٧</sup> عبسى العاكوب، رياضيات مولانا جلال الدين الرومي، ص ٤١٢.

أي ساقى الروح، امض إلى هذا الحسن الصوت / هذا حُنّ الأزل، فامض إلى هذا اللحن / أيها الباري، إذا سمعت طبل بازو / فإنّ الملك ينتظرك، فعد إليه سريعاً.

أو يقرع الطبل إعلاناً بوصول يوم القيمة، وانتهاء دور الحياة المادية المتمثلة بانتهاء دور آدم ووصول دور الحياة العلوية المتمثلة بوصول دور الطيور. يقول<sup>١</sup>:

انتهي دور آدم، ووصل دور الطيور / قرع طبل القيمة، انقض لأنّه وصل فرمان الملك.

"والطبل آلة الحكم أي العشق، أو الجيش، ولذلك ارتبط في الصور الجازية الشعرية أحياناً بـ "المتصّر"<sup>٢</sup>، يقول الرومي<sup>٣</sup>:

لا تأتِ إلينا من دون دفٍ، لأنّا في حفلٍ / فانقض واقرع الطبل، لأنّا منصوروٌ. / نحن سكارى لا مِنْ خمرة الغيب / و بعيدون عن كلّ ما تحيلت.

ويشير الرومي إلى صورة غريبة تمثل في "جعل القمر ضارباً للطبل" ، وذلك ؛ لأنّ نشوة العشق الإلهي يجعل الأشياء الساكنة متحرّكةً، وتحتها صفاتٌ غريبةً وغير مألوفة. يقول<sup>٤</sup>:

جعلَ القمرَ ضارباً للطبلِ من عشقكَ / وجعلَتَ منه بحرٍ مُصنوعاً من أجلكَ / جعلَتَ تلكَ الوسوسَةَ التي فرّتَ من "لا حول" / شجاعَةً ومقداماً في قتلنا.

ويدعى الرومي العشاق أن يضربوا الطبل علنًا، خبرين عن عشقهم، ومضحين بأنفسهم في سبile، وبذلك يغدو الطبل رمزاً للوضوح والإعلان، يقول الرومي<sup>٥</sup> :

جاءَ رسولٌ من مرجٍ، لا تضربْ هذا الطبل بشكلي متحفّي / يُهُزُّ بيتُ العشق من أصوات طبولنا / سمعَ سماعَ السماءِ، انقضوا أيها العشاق / روحي فداء العاشقين، اليومُ تُضحي بأنفسنا.

ويؤكّد دعوته تلك عندما يميز بين الأذن التي تسمع الطبل، والأذن التي تسمع ما يوحى به صوت الطبل، وذلك من خلال تعريفه الواضح للوحي، يقول<sup>٦</sup> :

ما الوحي في العربية؟ الكلامُ عند الأذن

<sup>١</sup> جلال الدين رومي، ديوان جامع شمس تبريز، جلد بكم، ص ٥٢٣.

<sup>٢</sup> أنيمار بشيميل، الشمس المتصّرة، ترجمة: عبسى العاكوب، ص ٣٦٤.

<sup>٣</sup> عبسى العاكوب، رباعيات مولانا جلال الدين الرومي، ص ٣٥٢.

<sup>٤</sup> المرجع السابق، ص ٤٥١.

<sup>٥</sup> جلال الدين رومي، ديوان جامع شمس تبريز، جلد بكم، ص ٧٠٧.

<sup>٦</sup> المرجع السابق، جلد دوم، ص ٩٤٣.

أذنَكَ لَا تسمعُ الطَّبْلِ، اجتهد مراتٍ ومراتٍ.

فيوجه الرومي الصوفية إلى الطريق للوصول إلى الذات الإلهية، وبعثهم على الاجتهاد كي يتمكنوا من سماع النساء الإلهيَّ.

أما النابليسي فيتحوَّل (الطبَّل) عنده إلى رمزٍ للجسد الإنساني، ويدمجه بتجربته الشعرية يقول<sup>١</sup>:

جسَدُه طَبْلُ اللِّسَانِ وَزَمَرَةُ  
صُورُ الْخَيَالِ وَقَلْبُ الرَّاقِصِ

وَقَدْ أَبْلَغَتْ عَنْ عَيْنِهِ الْأَشْخَاصَ  
فَرَحًا لِهِ بِحُضُورِ غَائِبِ سَرَّهُ

وَيَفْصِلُ فِي مَكَوْنَاتِ الْجَسَدِ:



إن ارتباط الطبل باللسان، والزمرة بصور الخيال، ارتباطٌ رمزيٌّ خاصٌّ بالشاعر، يوظفه عبر تشكيلة جديدةٍ مندمجةٍ في تشكيلة الإنسان الصورية.

فيلتقط الموصفات، ويوحد بينها، وبين الرموز الموسيقية، لتعرج المبعادات بتقاربٍ جديدٍ، تمنح طاقةً خاصةً للتعبير الشعري.

كما نلاحظ اعتماد النابليسي على آلية تكشف الرموز الموسيقية في قصيدة واحدة، فنجده يجمع عدة آلاتٍ في بيتٍ واحدٍ أو في قصيدة واحدة، وهو ما لم نشهده عند الرومي. يقول النابليسي في إحدى قصائده<sup>٢</sup>:

هَلَّا غَنَيْتُمْ بِمَا غَنَى بِهِ الْوَتْرُ  
فَتَسْمَعُوا مِنْهُ يَا عَشَاقَهُ وَتَرَوْا

فَإِنَّ فِي نَغْمَةِ الطَّنبُورِ بارقةً  
مِنَ الْبَرْوَقِ الَّتِي فِي الْقَلْبِ تَسْتَعِرُ

وَاسْتَطَقُوا الدُّفُّ يُنْطَقُ بِالإِشَارةِ عَنْ مَعْنَى بَدَا وَهُوَ فِي الْأَكْوَانِ مُسْتَرُ

وَهِيَ الْمَعْنَى تَرَاعَتْ فِي السَّمَاعِ لَنَا  
عَنْهَا لَقَدْ كَانَ مَحْجُوبًا بِهَا الْبَصَرُ

وَأَخْبَرَتْنَا إِشَارَاتُ الصُّنُورِ بِهَا  
فَهُمْ الْقَلْبُ مَنْ ذَلِكَ الْخَبَرُ

حَتَّى اعْطَفَنَا عَلَى السِّطَّيرِ نَسَاءً  
عَنْ عَيْنِهِ فَتَبَدَّى مِنْهُ لِي أَثْرُ

<sup>١</sup> عبد الغني النابليسي، ديوان الحقائق ومجموع الرقائق، ص ٢٩١.

<sup>٢</sup> المرجع السابق، ص ٢٢٤.

وقال لي الثاني إني من إشارته

والعود عاد بصوتٍ في الغناء شجع

و نفح روحِي منه ثبَعَتُ الصُّورُ

وقال: نحن وأنت كُلُّنا عِبْرُ

يمتاز هذا النص بكثافة الرمز الموسيقي الذي ولد كثافةً في الإيحاء، وشكل كلُّ بيتٍ مستوى دلاليًّا قائماً بذاته. فالشاعر يدعو على امتداد الأبيات الأربعية الأولى من النص، الجمَع الصُّوفِي داخل حلقة السَّمَاع، للاستماع والإنصات، من خلال شحنِ الحسَين السَّمعي والبصري. وبهذه يستهلُّ القصيدة، مستعيناً بالحرف (هلا) للتحضيض؛ لأنَّ الغني الذي يتحدث عنه النابسي، يناله كُلُّ شخصٍ عندما يرددُ غناء الوتر، ويتفاعل معه بالقول والفعل.

وبذلك ينكشف المستور أمام كُلِّ ساميٍّ ومنصتٍ، ومستطِقٍ في المجلس الصُّوفي بحسب درجته، وتنشأ بنية حركية، ناجحة من تواشج الفاعلية الإنتاجية، ومن تفاعل الأصوات وتجاذب الآلات، حيث تكامل فاعلية هذه العناصر لتشكل إيقاعاً نغمياً يتحكم الإيقاع الرؤوي في تقويته، ومضاعفته فاعليته. إضافةً إلى أنَّ المعاني التي يحوكُ النابسي فكره الرؤوي على، تمثل بشكل واضح في قوله: (وهي المعانِي تراءت في السَّمَاع لنا)، إذ تؤدي مفردة (المعانِي) دوراً محوريًّا في بثِّ الفهم الدقيق لرغبة المرید الصُّوفِي الدائمة في كشف الحُجب وإظهار المستور.

أما فيما يتعلَّق بالأبيات الأربعية الأخيرة من النص نفسه، فهي خطابٌ شعرِيٌّ جاء على لسان (الصنوج، الثاني، السنطير، العود). يرتكزُ، في الأساس، على خلفيَّةٍ ورؤيَّةٍ، تعملُ جاهدةً، عبر لغة السؤال والجواب، من أجل إيضاحٍ (فكريٍّ – شعرِيٍّ) متكاملٍ، يحملُ بين طياته خصوصية الرمز، وفاعلية اللُّغة. فقد أظهر الاستبصارُ المعرفي، الذي أشارت إليه الرموز، أنَّ السَّمَاع هو النافذة الرَّحبة التي يطلُّ منها الصُّوفِي إلى عالم الأسرار والخفايا. ومن اللافت أنَّ العدد الرَّقمي – سبع آلات موسيقية – للرموز الموسيقية، لا يمكن أن يكون بمغزٍّ عن القصدية البنائية، بل يحمل أيضاً، قصدية معنوية جائِفَّها الشاعر إلى اتخاذ الرَّمز أداةً تحاول احتواء التجربة الصوفية، وتقريبها إلى الأذهان، وفق بناءٍ حركيٍّ مكثفٍ تؤهله عناصر مرتقبة بالتكوين الإنساني (القلب، الآخر، الروح)، أو عناصر مرتقبة بالحواس (البصر والسمع). وبذلك تكتسب مشروعية في التعامل مع عناصر الكون وحركته، على اعتبار أنَّ ما تمثله هذه الرموز، هو رؤيَّةٌ صُوفِيَّة لأجزاءٍ من هذا الكون الواسع، ألا وهو الإنسان بكلِّ انفعالاته وهيئاته.

وقد يطفو المستوى الغنِي على المستوى التوجيهي<sup>\*</sup>، وهذا ما نلحظه في قول النابسي<sup>†</sup>:

\*التوجيهي أو التعليمي: هو أسلوبٌ اعتمدَ الرومي في أشعاره، ووجهَ إلى مربده أو غيرهم، وقلده النابسي.

<sup>†</sup> عبد الغني النابسي، ديوان الحقائق ومجموع الرفائق، ص ٤٤٦.

صوتُ دُفَّ الجسم عالٌ  
وبه نفحُ ناي الروح لا ينكتُم  
وَشجاناً رقصُ باناتِ النَّفَّيِ  
 حين غنّتها الصَّبَا والدُّبُّ

ينحد تركيزه على المستوى الفني أكثر من تركيزه على المستوى التوجيهي. فالوقفة التأملية، يجعلنا للوهلة الأولى نتخيل الجسم دفأً، ونفح الناي أشبه بنفح الروح في الجسم. والفنية التي غلبت على الجانب التوجيهي، لم تلغ الآخرين، بل أحّرّته إلى حين. إذ جعلنا النابليسي نفكّر بالبعد المجازيّ عبر صيغة الإضافة ( دفّ الجسم، ناي الروح )، ثمّ نستشف المدلول الرمزي للبعد القائم على شوق النفس الدائم للوصال الإلهي، وسعيها الحيث الذي لا ينقطع ولا يتوقف

ونحد توازياً وأضحاً للمستوى الفني مع المستوى التوجيهي عند الشاعرين، فعندما يقول الرومي :

[١] أتعرّفْ حقاً ماذا يقول الربّاب؟

(إله يحكى) عن دمعِ العينِ وعن الأكبادِ المختَرقة  
أنا جلدُ ابتعد عن اللحم

كيف لا أئُنْ من الفراقِ ومن العذابِ؟

وكذلك يقول الخشيب : أنا كنتُ غصناً أحضرَ

كسر سرجي ومرق ذلك الركاب

أُهيا الملوكُ، نحن غرباء ( بسبب ) الفراق

أنصتوا إلّي : إلى الله المآب.

في حين يقول النابليسي :

[٢] لو بُخلَّ عن ناظريَّك الغبارُ  
لرأيتَ الكؤوسَ كيفَ تُدارُ  
و لبَّأتَ نارً لديك كما با  
تَّ لموسى من جانبِ الطُّورِ نارُ (...)  
وصوتُ الغناءِ والمزارُ  
ورأيتَ الهدى وأرشدك الدُّفُّ  
وعلى وجهكِ الكثيفِ حمارٌ  
لكنِ القلبُ منكَ في غفلاتٍ

يقدّم الرومي في التص [١]، ظاهرة التحفير والتفریغ، عبر مبدأ العلة والمعلول. فالسطر الأول (تعرف حقاً ماذا يقول الربّاب؟) يحفّز المتلقّي لتوقع ما يمكن أن يصرّح به الربّاب عبر صيغة السؤال. ثم يأتي التفریغ عبر صيغة الجواب المباشر والصريح: (إله يحكى عن دمع العينِ وعن الأكبادِ المختَرقة). .

<sup>١</sup> جلال الدين رومي، ديوان جامع شمس تبريز، جلد ١، ص ١٦٣.

<sup>٢</sup> عبد الغني النابليسي، ديوان الحقائق ومجموع الرفائق، ص ٢١٥، ٢١٦.

ولا يكتفي الرومي بذلك، بل يؤكد وجود العلة (الاشتياق، الغربة، الانفصال عن الأصل)، من خلال استنطاق خشب الباب، وذكر العلة الأبدية، لقصة الانفصال عن الأصل (أنا كنتُ غصناً أحضر). إذن، يقدم كل سطراً من أسطر النص [١]، رؤية صوفية قائمة على الغربة والانفصال عن الأصل والاشتياق إليه، لتأتي الخاتمة مؤكدة لخاتمة الرجوع إليه (إلى الله المآب).

كذلك نجد اعتماد النابلسي في النص [٢] على ظاهرة التحفيز والتفریغ المتمثلة في الجملة الشرطية (لو تخلّ عن ناظريك الغبار لرأيتك)، والمحسدة لمبدأ العلة والمعلول. فالشطر الأول من البيتين الثاني والثالث، يخضع لفعل الشرط (لو)، ويحفّز المتلقى لتوقع شيء ما. في حين إن إشباع هذا الاحساس قد تتحقق بحمل الجواب (رأيتك، لبانت، رأيت)، و(إرشاد الدف) وصوت الغناء والمزمار).

كما ينطوي البيت الأخير من النص [٢] على تفريغٍ يحمل لما سبقه من الأبيات، فوجود حرف الاستدراك (لكن)، جعلنا تتوقف عند المعلول (القلب)، والعلة (الحجاب المانع والخمار الكثيف، وغفلات القلب)، ونستدرك ما مررتنا به سابقاً من أسباب لنصل إلى نتيجةٍ كهاية. ونجمع بالجملول الآتي التقاط التي أشير إليها في التصين [١] و [٢]، على قاعدةٍ من التتشابه، والاستخدام شبه التام ل Maher الآلات الموسيقية. ويتأتى ذلك من كونها، عند الشاعرين، أبلغ أثراً في إظهار أفكارهما وتوجيههما الصوفيّة، وما يعتملُ في وجدانهما التائق إلى الوصال.

المعلول	العلة	التفریغ	التحفيز	النص
القلب الممثل بالصوف	الحجاب المانع + الخمار الكثيف + غفلات القلب	حملة الجواب + إرشاد الدف وصوت الغناء والمزمار	حملة الجواب	النابلسي [٢]

المعلول	العلة	التفریغ	التحفيز	النص
الرّباب وخشب الباب المُمثّلان بالصوف	الانفصال + الغربة + الاشتياق	الجواب المباشر على لسان الرّباب	صيغة السؤال	الرومسي [١]

وهكذا، فإنَّ نجاح التواصل الذي يقدمه الشاعران، يتلخصُ بشكلٍ أساسي باستجابة الآلات الموسيقية للأفكار التوجيهية الواردة في التصوص الشعريّة. وكلّما كانت الاستجابة تامةً أو شبه تامةً، توحدَت القناة التواصلية بين الشاعرين، وحدثَ التوافق التوجيهي بينهما، على الرغم من الاختلاف النسبي للأساليب.

## نتائج البحث:

الآلية الموسيقية ليست مجرد سلطة لوصول السالك الصوفي نحو الذات الإلهية، فسر رمزية الآلات الموسيقية، يتحدد في معنى الاحتواء. من هنا، وُجّدت فكرة التّشاكل. والرّمز يرتبط بشكلٍ أو باخر بالطبيعة والوجود "فحضور الله في الوجود يخضع لشروط مثل المكافحة.. والمشاهدة.. والمحاكاة.. والمسامرة.. واللوائح.. واللوامع".<sup>١</sup> ولعل ما عرضناه سابقاً في هذا البحث يوصلنا إلى مذهب الشاعرين في وحدة الوجود.

إنَّ للنَّاي أهميَّة كبيرة عند الرومي والنابليسي، فقد وظفاه توظيفات متعددة، تشابهت تارياً واحتلت تارةً أخرى. لكنَّ الإطار العام المتمثل في (آلية التفخ وقابلية الجسد ومشاكنته لقابلية النَّاي)، والتَّعبير عن الوجود والشَّوق، ومعاناة الاغتراب عن الأصل)، هي توظيفات أثبتت وجودها المشترك في قصائد كلِّ منهما. أمَّا الاختلاف لم يتعد الإطار التَّعبيري عن الفكرة المتتجسدة في التصوّص التَّنّعيري. فكان لكلِّ منها طريقة الخاصة في تطويق (النَّاي) ليكون الناطق الأصدق بلسان حاملها.

كما حقق الرومي عبر السُّرُنَاي، وجهاً آخر من أوجه التوظيف الرمزي، فجاء هذا التوظيف تلبيةً للفكر الصوفي أولاً، وللحالة الشعرية ثانياً.

في حين نجد النابليسي يوظف المزمار، وهو من الآلات التفخية أيضاً، توظيفاً مشابهاً لتوظيف (النَّاي). مع الإشارة إلى أنَّ آلة المزمار لا نجد لها عند الرومي.

يبينما يصبح التوظيف الرمزي للرباب مادةً فنيةً للتعبير عن مجموعة من الأفكار الانفعالية والباطنية، التي جسدها النابليسي في هيئة رمزية، لتحقيق الرؤية العميقه لواقع الحياة الإنسانية، ولكشف غموضها وأسرارها، وما يكتنفها من تنافض وإيهام.

كما يتحول الطنبور من مجرد آلٍ تصدر الأنغام والأحانى إلى رمزٍ ناطقٍ بالأسرار، والخفايا الإلهية. فترتبط اسمه بالقلب الحزين، وأودعت الحكمة في أوتاره، وجرى السؤال على لسان التّغمات، لتكون الناطقة الحقيقية بالأمور والخفايا.

ونلاحظ محدوديَّة التوظيف الرمزي للصنج عند النابليسي على عكس ما وجدناه عند الرومي، فقد اقتصر النابليسي على بعض الصفات التي أضافها على الصنج، بالاشتراك مع غيره من الآلات الموسيقية الوترية، فكان (الصنج) عند النابليسي رمزاً للفرح، والحضور، والعشق الإلهي.

<sup>١</sup> محبي الدين بن عربي، كتاب نسخة الحق، ص ١٥.

كما نجد اختلاف توظيف(الطلب) عند كلٍ من النابليسي والرومبي، فقد اتّخذ(الطلب) عند الرومي معانٍ عدّة، في حين اقتصر المعنى الرمزي للطلب عند النابليسي على التقارب الصوري بين (الجسد - الطلب). وفي الخاتمة، فقد حمل السياق الكلّي التفاعليًّا داخل النص الواحد، عند كلٍ من النابليسي والرومبي، وظيفة توصيلية، رسمت الرموز الموسيقية، على اختلاف أنواعها، خطوطها العريضة، لا يصل الفكـر الرؤيوي عند الشاعرين داخل النص الشعري. فالتفاعل الأوليُّ عند الشاعرين، إذ ينشأ داخل اللغة، ويتجاوز ذلك إلى الاتحاد بعناصر الكون ومظاهر، ويصهر ذلك في قنوات التعبير.

#### قائمة المصادر والمراجع :

١. القرآن الكريم .
٢. باسل، فيكتور، وحدة الوجود عند ابن عربي وعبد الغني النابليسي، الطبعة الأولى، دار الفارابي، م. ٢٠٠٦ .
٣. الدسوقي شتا، إبراهيم، المشوي، مولانا جلال الدين الرومي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٦ م.
٤. روسي، جلال الدين، ديوان جامع شمس تبريز، ج ١، ج ٢، ج ١، هـ.شـ.
٥. شيميل، أنيماري، الشمس المنتصرة، ترجمة : الدكتور عيسى العاكوب، الطبعة الأولى، مؤسسة الطباعة والنشر التابعة لوزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي، ١٣٧٩ هـ.شـ.
٦. العجم، رفيق، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان ناشرون، م. ١٩٩٩ .
٧. العاكوب، عيسى، رباعيات مولانا جلال الدين الرومي، الطبعة الأولى، دار الفكر، م. ٢٠٠٤ .
٨. العاكوب، عيسى، يد العشق ( مختارات من ديوان شمس تبريز جلال الدين الرومي )، الطبعة الأولى، دمشق : منشورات المستشارية الثقافية للجمهورية الإسلامية الإيرانية بدمشق، م. ٢٠٠٢ .
٩. بن عربي، محي الدين، كتاب نسخة الحق، تقدیم وتحقيق وتعليق على محمد إسر، الطبعة الأولى، دار بدايات للطباعة والنشر، م. ٢٠٠٧ .
١٠. ميروفتش، إيفادي ميتراي، جلال الدين الرومي والتصوف، ترجمة : الدكتور عيسى العاكوب، الطبعة الأولى، وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي، ١٣٧٩ هـ.شـ.
١١. النابليسي، عبد الغني، ديوان الحقائق ومجموع الرقائق، ضبطه ووضع حواشيه وعلق عليه : محمد عبد الزناني، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، م. ٢٠٠١ .

## «بکارگیری نشانه های رمزگونه آلات موسیقی»

در اشعار عبدالغنى نابلسى و جلال الدين رومى

دکتر وفیق سلیطین\* - راما محمود\*\*

**چکیده:**

رمز و نشانه در موسیقی یکی از راههای بیان و تعبیر افکار و اندیشه است، و در مقابل معنی و حقیقت به صورت رو در رو قرار نمی گیرد؛ بلکه در واقع تصاویری را جایگزین اصل می نماید. در عین حال، رمز و نشانه (غیر واقعی، غیر حقیقی) به این موضوع اکتفا ننموده و از این موضوع پا را فراتر نهاده و موضوعات مجازی (غیر واقعی) را که دارای عمق فراوان و بانشانه های عمیقتر در معنی و تصور می باشند نیز ارائه می نماید.

شعر صوفیانه به صورت خاصی آن در ادبیات عربی و فارسی با نشانه هایی از افکار و اندیشه های رمزگونه، پیچیده و تنبیده شده شناخته می شود. استفاده از این رمز و نشانه ها در موسیقی وسیله ای برای ظهور و کشف امور غیر ظاهری و پوشیده است. نابلسى و جلال الدين رومى با آلات موسیقی چنان به اظهار وجود و شادمانی می پرداختند که توجه ما را به آنها معطوف ساخته است.

فرهنگ شعری این دو شاعر، درواقع بر اثر اقتباس از برخی اندیشه های قرآنی همچون نفح روح در بدن و فهم عمیق آنها در بکارگیری رمز و نشانه ها در موسیقی و توانایی در مخفی نگه داشتن معانی و افکار و آراء بروز یافته است.

این دو شاعر که نشانه های رمز گونه را در موسیقی به صورت گستردۀ بکارگرفتند گاهی در نحوه استفاده با یکدیگر متفاوت و در بعضی موارد نیز مشابه یکدیگر بوده اند.

هر کدام از این دو شاعر تلاش فراوانی داشته اند برای عمق بخشنیدن به خاصیت ارتباط میان فکر ابداع شده (توسط شاعر) و اندیشه بدست آمده توسط موسیقی گویای اسرار و رموز و نیز امور پنهان الهی که از طریق آلات موسیقی القاء می شود؛ آنها را بر همین منوال تأویل نمایند.

**کلیدواژه ها:** جلال الدين رومى، عبدالغنى نابلسى، نشانه های موسیقی، شبیه سازی، تفاوت ها .

\* استاد، گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تشریف، سوریه. (نویسنده مسئول)

\*\* دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تشریف، سوریه، ramamahmoud77@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۰۴/۰۲ = ۰۶/۲۳ م تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۰۹/۰۶ = ۰۷/۲۷ ه.ش

## The Employment of Musical Symbols in the poems of Abdulghni-al-Nabulsi and Jalāl ad-Dīn Muhammad Rūmī

Wafeeq Sleetain<sup>\*</sup>, Rama Mahmoud<sup>\*\*</sup>

### Abstract

The musical symbol is one way of expression among many other ways. It doesn't directly correspond with meaning or reality. Rather, it provides images that are representative of the original. However, symbols goes beyond this and provide deep significant symbolic meanings and visions. Mystical poetry has a complex intellectual structure, particularly in Arabic and Persian literature. Hence, music symbols have been used as a way of indicating the obscure and unknown. Both Nabulsi and Rumi cherished musical instruments and were mesmerized by them. Their poetry really came as an interpretation of the Koran and of a deep understanding of the capability of the musical symbols in expressing disguised meanings, ideas, and views. The two poets sometimes vary and sometimes match each other in using symbolic musical elements. Each one of them was keen to deepen the relation between the creative mind (the poet) and the created meaning through melodies that tell the secrets and the divine mysteries encoded in the musical symbols

**Keywords:** Abdulghni-al-Nabulsi, Jalāl ad-Dīn Muhammad Rūmī, Musical symbols, similarity, variation.

---

\* - Professor in Arabic Language and Literature, Tishreen University, Syria.

\*\* - M.A. in Arabic Language and Literature, Tishreen University, Syria.

## قواعد العدد في اللغة العربية — دراسة مقارنة مع اللغة العربية

الدكتور وحيد صفية\*

### الملخص

تنتمي اللغتان العربية واللغة إلى أسرة لغوية واحدة هي أسرة اللغات السامية. وهذا يعني أنَّ تشابههما لا يحتاج إلى كبير عناء لإثباته، ولا سيما من حيث قواعد اللغة. فالمصادر العربية نفسها تذكر أنَّ اليهود لم يُؤلفوا كتاباً علمياً في قواعد لغتهم إلا بعد أنْ تعلموا للعرب، إذ اتجه اليهود إلى وضع قواعد اللغة العربية متبوعين في ذلك المنهج الذي أتبعه علماء النحو العربي. ومن هنا نجد أنَّ المقارنة بين قواعد اللغتين يمكن أنْ تتيح إمكاناتٍ واسعةً في فهم الكثير من عوامل هاتين اللغتين، وتسمِّم في حلَّ كثيرٍ من المشكلات اللغوية التي قد يستعصي حلُّها خارج إطار المقارنة. كما تساعد المقارنة، أيضاً، الراغبين — من العرب — في تعلم اللغة العربية وذلك من خلال إسقاط قواعد لغتهم الأم على هذه اللغة، الأمر الذي يجعل تعلُّمها أكثر سهولةً ويسراً.

كلمات مفتاحية: قواعد، مقارنة، العدد، العربية.

### مقدمة:

العد بالأرقام قديم جدًّا، إذ يقال: إنَّ الإنسان احتاج إلى العد قبل احتياجه إلى التكلُّم، فقضى أجياً عديدة قبل أنْ تولد اللغة، وهو يُعد بالإشارات. وكان أساس العد عند الإنسان قديماً هو العد بالأصابع، ولا يزال أثر ذلك باقياً إلى اليوم<sup>(١)</sup>.

أما وضع العلامات للدلالة على الأعداد فإنَّه لما أراد الإنسان في أول الكتابة أنْ يدون الأعداد عبر عن الواحد بخط، أو نقطة، أو عقدة، أو فرضٍ في عود، فإذا أراد الاثنين ضاعفهما، ... وربما ظلَّ الإنسان أجياً عديدة لا يُعدُّ بغير هذه العلامات، ولو تجاوز العشرة أو المائة. ثمَّ رأى في ذلك مشقة وتشويشاً؛ لأنَّه إذا أراد التعبير عن المائة ، مثلاً، رسم مئة خط، أو نقطة، أو عقدَ بالحيط مئة عقدة، أو

\* - أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا.

تاریخ الوصول: ٢٠١٣/٠٦/١٣ هـ = ٢٣/٠٦/٢٠١٣ م تاریخ القبول: ٥٠/٩/١٣٩٣ هـ = ٢٧/١١/٢٠١٣ م

(١) — يُنظر: زيدان، جرجي، الفلسفة اللغوية، مراجعة وتعليق: د. مراد كامل، دار الهلال، القاهرة، دون تاريخ، ص ١٧٤. وبُنطرُ أيضاً : ماكيلين، جون، العدد، ترجمة : د. حضر الأحمد، د. موفن دعوبول، مراجعة: د. عطية عاشور، عالم المعرفة، العدد ٢٥، تشرين الثاني ١٩٩٩، ص ٤٠.

فرضٌ في العود مئة فرضٍ. فدللته الحاجة إلى اختراع كفاه مؤونة هذه المشقة. فوضع علامه للخمسة، وأخرى للعشرة، ومثلها للخمسين والمئة والألف، وهكذا<sup>(١)</sup>. وقد ظلَّ الإنسان قروناً عديدة بعد أن تقدَّمَ، وهو يحسب ويعدُّ قبل اختراع الأرقام، وبعد استنباط الأحرف المجائية استعراض عن تلك العلامات بأحرف متقطعة من أوائل الألفاظ الدالة على تلك الأعداد، وكان اليونانيون القدماء السباقون إلى ذلك، ثمَّ اقتدى بهم الرومانيون في استخدام الأحرف بدل الأرقام<sup>(٢)</sup>.

وقد فعل الساميون الشيء ذاته فاستخدمو الأبجدية بدل الأرقام، إذ صاروا يدلُّونَ بالحرف على موضعه من الأبجدية باعتبار عدد ما قبله، فالألف تدل على الرقم واحد، والباء تدل على الرقم اثنين، والجيم تدل على الرقم ثلاثة... وذلك وفق نظام: أبجد هو ز حطي كلمن سعفص قرشت، المعروف في اللغة العربية.

فالحروف العربية هي: إناث وعشرون حرفاً، والحرف الأخير هو الناء الذي يقوم مقام العدد، ثمَّ تفتئنوا بجعل الحروف التسعة الأولى تنوب عن الآحاد التسعة، والحرف العاشر وما بعده تنوب عن العقود، فالباء = ١٠، والكاف = ٢٠، واللام = ٣٠، وهكذا حتى ص = ٩٠. ثمَّ الحروف التي بعد الصاد تنوب عن المثالت بمعنى أنَّ القاف = ١٠٠، والراء = ٢٠٠، والشين = ٣٠٠، والناء = ٤٠٠<sup>(٣)</sup>.

هذا بالنسبة للأبجدية العربية، أمَّا الأبجدية العربية فتزيد ستة حروف عن الأبجدية العربية، هي (ث، خ، ذ، ض، غ، ظ) فصارت الأبجدية ٢٨، فكانت القيمة العددية للحروف تصل إلى ١٠٠٠. وهذا ما سُميَّ بحساب الجمل. وهذا جدول يوضح القيمة العددية للأبجدية العربية، وآخر يوضح القيمة العددية للأبجدية العربية:

الجدول رقم (١) يوضح القيمة العددية للحروف العربية

الرقم العددية	الناء	الباء	اللام								
٢٠	١٠	٩	٨	٧	٦	٥	٤	٣	٢	١	
٥		٦	٤	٢/٣	٥/٥	عا	٥	٦/١	٥/٥	٦	
٤٠٠	٣٠٠	٢٠٠	١٠٠	٩٠	٨٠	٧٠	٦٠	٥٠	٤٠	٣٠	

(١) — يُنظر: زيدان، جرجي، الفلسفة اللغوية، ص ١٧٦.

(٢) — يُنظر: المرجع السابق، ص ١٧٧—١٧٨.

(٣) — يُنظر: عبد الجبار، د. محمد بحر، بين العربية ولهجاتها والعبرية، ص ١٦٤.

**الجدول رقم (٢) يوضح القيمة العددية للحرروف العربية**

أ	ب	ج	د	هـ	و	ز	ح	ط	ي	كـ	لـ	مـ	نـ
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	٢٠	٣٠	٤٠	٥٠
سـ	عـ	فـ	صـ	قـ	رـ	شـ	تـ	خـ	ذـ	ضـ	ظـ	غـ	ـ
٦٠	٧٠	٨٠	٩٠	١٠٠	٢٠٠	٣٠٠	٤٠٠	٥٠٠	٦٠٠	٧٠٠	٨٠٠	٩٠٠	١٠٠٠

**أهمية البحث وأهدافه:**

بحث العدد من المباحث الهامة في اللغتين العربية والمعربية، إذ كثيراً ما تطرق كتب النحو في هاتين اللغتين إلى الحديث عن العدد وقواعدة. وبالرغم من كثرة الحديث عن هذا الموضوع في كتب النحو العربي إلا أنّي وجدتُ أنَّ كثيراً من الدارسين، من غير المختصين باللغة العربية، وبعضهم من أهل الاختصاص، يعانون من صعوبة في التعبير عن العدد في اللغة العربية، ولعلَّ مصدرَ هذه الصعوبة ناشئٌ عن وجود صيغتين — بدلاً من صيغة واحدة — وذلك تبعاً لكون المعلوم مذكراً أو مؤنثاً.

ومما أنَّ اللغة العربية من اللغات السامية المقرَّرة على الطلاب في أقسام متعددةٍ من جامعتنا، كقسم اللغة العربية، والتاريخ، والأثار، والإعلام،... إلخ. لذا كان لا بدَّ من اللجوء إلى المقارنة بين قواعدها، وقواعد اللغة العربية؛ لأنَّ هاتين اللغتين تنتهيان إلى أسرة سامية واحدة، وبالتالي فإنَّ المقارنة بينهما تُسهمُ في تحقيقِ تعرُّفٍ أكثرَ دقةً وموضوعيةً على السمات والخصائص المميزة لكل لغةٍ منهمما، كما تتيحُ إمكاناتٍ واسعةً لفهمِ الكثير من غواصاتِ هاتين اللغتين، وتتصبَّحُ المقارنة ميداناً رحباً لحلِّ الكثير من المشاكل النحوية والصرفية التي ربما يستعصي حل بعضها، خارج إطار المقارنة.

انطلاقاً من ذلك جاء بحثنا هذا للمقارنة بين العدد وقواعدة في كلٌّ من اللغتين العربية و العربية ، علماً أنَّ قواعد اللغة العربية، ولا سيما القواعد الخاصة بالعدد، تتشارب مع قواعد العدد في اللغة العربية تشائعاً يصلُ حدَّ التطابق.

ولا بدَّ من الإشارة هنا إلى أنَّ مُهنة أبحاثاً عدَّة تناولت هذا الموضوع، ولكن ليس وفق المنهج المقارن — كما في بحثنا هذا — بل في إطار محاولة تسهيل قواعد اللغة العربية، نذكر منها: العدد في اللغة العربية للدكتور فؤاد حسنين، المنشور في مجلة كلية الآداب، «المجلد ١٢، الجزء الثاني»، جامعة القاهرة، ديسمبر ١٩٥٠، ورسالة ماجستير غير منشورة بعنوان: العدد في اللغة العربية، إعداد الطالب مصطفى نحاس، جامعة القاهرة، وبحث منشور في كتاب مشكلات لغوية للدكتور شوقي نجاح، وهو

عنوان: **رأي في علة الصناد**, والكتاب مذكورة ضمن قائمة المصادر والمراجع لهذا البحث. ومن البحوث الأجنبية المترجمة إلى اللغة العربية، بحث عنوان: **العدد**, تأليف: جون ماكليلش، وقد ترجمه إلى العربية الدكتور خضر الأحمد و الدكتور موفق دعوبول، وراجعه الدكتور عطية عاشور، ويشير في مجلته: **علم المعرفة**, العدد ٢٥١، تشرين الثاني ١٩٩٩م، وهو يتحدث عن أصل نشوء العدد عند الشعوب المختلفة بما فيهم العرب.

العرض والاستشهاد:

يُقسّم العددُ في اللغة العربية، كما في اللغة العربية وسائر اللغات السامية، إلى ثلاثة أنواعٍ رئيسةٍ، هي: العدد الوصفي (الأساسي)، والعدد الترتيبى، والكسور. وتتشابه قواعده تشابهاً كبيراً في كل من اللغتين العربية والعبرية، كما سنبيّن لاحقاً من خلال التطبيق؛ لأنَّ النظرية من دون تطبيقٍ عقيمةٌ، كما يقول كافت.

## ١— العدد الوصفي (الأساسي):

ويتضمن الآحاد، والعشرات أو العدد المركب، والعقود، والمعطوف، والأعداد: مئة وألف.

آ \_ الْأَحَادِ

تتضمن الآحاد الأعداد من (١—١٠)، وهذا جدول بها للمذكر والمؤنث:

جدول رقم (٣) يبيّن عدد الآحاد مع المذكر، والمؤنث) في حالة الإطلاق.

للمذكر									
אחד	שנים	שלשה	ארבעה	חמשה	שש	שבע	שמונה	תשעה	עשרה
واحد	اثنان	ثلاثة	أربعة	خمسة	ستة	سبعة	ثمانية	تسعة	عشرة
للمؤنث									
אחת	שתיים	שלוש	ארבע	חמש	שש	שבע	שמונה	תשעה	עשרה
واحدة	اثنتان	ثلاثيات	أربع	خمس	ست	سبع	ثمان	تسع	عشر

جدول رقم (٤) يبيّن عدد الآحاد (مع المذكر، والمؤنث) في حالة الإضافة.

## المقارنة:

### القاعدة الأولى:

١ — العددان: واحد واثنان، في اللغة العبرية، يذكران مع المذكر، ويؤنثان مع المؤنث، كما هو الحال في اللغة العربية تماماً.

أ— يذكّر ان مع المذكّر، مثال:

— **יָשׁ לִי סְפַר אֶחָד**. يوجد عندي كتابٌ واحدٌ.

**יְשַׁׁעַיָּהוּ סִפְרִים**. יوجد عندي كتابان اثنان (حرفيًا: اثنان كتابان).

**ب** — يؤمنان مع المؤمن، مثال:

**בפתחה יש תלמידה אחת.** في الصف يوجد تلميذة واحدة.

**בכיתה יש נotti תלמידות**. في الصف يوجد تلميذتان اثنتان. (حرفيًا: اثنان تلميذتان).

## القاعدة الثانية:

يأتي العدد (١) للمذكر والمؤنث في اللغة العربية بعد المعدد، وهو صفة له، نحو:

**אִישׁ אֶחָד** : رجل واحد.

**אֲשֶׁר אַחֲת**: امرأة واحدة.

وفي اللغة العربية أيضاً يأتي العدد (واحد/واحدة) بعد الاسم المعلوم، ويكون بمثابة الصفة له؛ وذلك لأنَّ العدد (واحد/واحدة) في اللغة العربية، كما في اللغة العبرية، لا يحتاج إلى تمييز أصلًاً، ففي العربية لا تقول: واحدُ رجلٌ، أو واحدةُ امرأةٌ، بل تقول: رجلٌ واحدٌ، وامرأةٌ واحدةٌ(1).

القاعدة الثالثة:

— يأتي العدد (٢) للمذكر والمؤنث في اللغة العربية أمام المعلوم في حالة الإضافة، فتحذف الميم من آخره، وتستبدل (الكسرة القصيرة الحالصة) أو ما يسمى بالحيريق قطان(○) بالكسرة الطويلة الممالة أو

يسمى بالصيرية (٤)، أي تطال حركة الكسر، نحو:

**שנִי אֲנָשִׁים** : جلان. (حرفاً: أنا، حال).

**شتוי נשים:** אם אatan. (ח' פא': אתה נساء).

واللغة العربية في هذه القاعدة تختلف اللغة العربية؟ إذا يأْتِي العدد (٢) سواء أكان للمذكر أم

(١) — يُنظر: ابن هشام، *شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب*، ص ٥٨؛ وينظر أيضاً: حسن، عباس، *ال نحو الواقف*، ج ٤/٥٣١ م.

للمؤنث، بعد المعدود، فلا نقول في العربية: اثنا ورجلان، ولا اثنتا امرأتان. بل نقول: رجالان اثنان، وامرأتان اثنان. فالعدد (٢) لا يحتاج إلى تمييز أصلًا كما أسلفنا.

#### القاعدة الرابعة:

الأعداد من ٣—١٠ تختلف المعدود، كما هو الحال في اللغة العربية، أي أنها تذكّر مع المؤنث، وتؤنث مع المذكر بوضع هاء التأنيث المفتح ما قبلها بالقماص (٦٧)، وعند الإضافة تتحول الهاء إلى تاء، أو تبقى على حالتها، نحو:

- **אֶרְבַּעָה (אֶרְבַּעַת) יְלִדִים**: أربعة أولاد.

- **אֶרְבַּעַת יְלִדּוֹת**: أربع فتيات.

واللغة العربية في هذه القاعدة تطابق اللغة العربية تماماً، إذ يأتي العدد مؤنثاً مع المعدود المذكر، ومذكراً مع المعدود المؤنث.

ويشرح سيبويه (١٤٨—١٨٠هـ) هذه المخالفة بقوله: "اعلم أنَّ ما جاورَ الاثنين إلى العشرة مما واحده مذكُّر، فإنَّ الأسماء التي تُبَيِّنُ بها عِدَّته مؤنثة، فيها الهاء التي هي علامه التأنيث، وذلك قوله: ثلاثةٌ بين، وأربعةٌ أجمال... وكذلك جميعُ هذا ثبتُ في الهاء حتى تبلغُ العشرة. وإنْ كان الواحد مؤنثاً فإنَّك تُخرجُ هذه الهاءات من هذه الأسماء، وتكون مؤنثة لليست فيها علامه، وذلك قوله: ثلاثةٌ بناتٍ، وأربعٌ نسوة... وكذلك جميعُ هذا حتى تبلغُ العشر" (١).

وكلام سيبويه الآتف الذكر يدلُّ بوضوح على أنَّ أسماء العدد مؤنثة سواءً اتصلت بها الهاء أو لم تتصل. أي أنَّ العدد خمس أو خمسة كلاماً مؤنث، ورغم أنَّ هذا كلام غريب يقتضي إنكار وظيفة التاء في التأنيث، يعني أنَّ وجودها وعدمها سواء، فإنَّ سيبويه في كلامه هذا يصف الظاهرة (أي ظاهرة المخالفة) ولا يعلّل لها.

وقد جاء بعد سيبويه كوكبة من أهل التحوير واللغة تصدوا لتحليل ظاهرة المخالفة بين العدد والمعدود من (٣—١٠) نذكر منهم: الفراء (٤٤—١٤٤هـ)، والميرد (٢٠٧—٢٨٦هـ)، وابن فارس (٣٢٩—٣٩٥هـ)، وابن سيده (٣٩٨—٤٥٨هـ)، ابن يعيش (٥٥٦—٦٤٣هـ)، ابن مالك (٦٠٠—٦٧٢هـ) ومحمل آراء هؤلاء يمكن تلخيصها فيما يلي:

(١) — بنظر: سيبويه ، الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، نشر مكتبة الخاتمي، القاهرة ، الطبعة الثانية، ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م ١٩٨٨/٢ . وبنظر أيضاً: الميرد ، المقتصب، تحقيق: محمد عبد الحالق عضيمة، نشر: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٤١٥هـ / ١٩٩٤م، ١٥٥/٢.

- ١ — اعتبار المذكر أخف من المؤنث، لذلك احتمل المذكر زيادة التاء في عده ليحدث نوع من التعادل بين المذكر والمؤنث وهذا الرأي قال به كل من: ابن فارس(<sup>١</sup>)، وابن سيده(<sup>٢</sup>)، وابن يعيش(<sup>٣</sup>).  
 ٢ — لمراجعة الأصل وهو التأنيث بالباء في العدد، فأعطي هذا الأصل للمذكر، ثم لما جيء إلى المؤنث كان ترك العلامة له علامهً. قال بهذا الرأي ابن مالك(<sup>٤</sup>).  
 ٣ — اعتبار الأعداد من ٣—١٠ في المذكر واقعة على جماعة، والجماعة مؤنثة، لهذا أُثبتَ عددُ المذكر، وقد قال بهذا الرأي ابن سيده(<sup>٥</sup>).  
 ٤ — مراعاة النظير، وهو أنهم لما كانوا يجتمعون (فعال) على أفعال في المؤنث بغير هاء، وعلى أفعاله في المذكر، حملوا العدد على جمع المكسّر، فأسقطوا التاء مع المؤنث، وأبقوها عليهما مع المذكر. قال بهذا الرأي الإمام السيوطي(<sup>٦</sup>).  
 ٥ — اعتبار التاء في الأعداد للعبارة وليست للتأنيث. قال بهذا الرأي المبرد(<sup>٧</sup>).  
 وقد حاول ابن جناح القرطبي(<sup>٨</sup>)—٩٥٥—١٠٥ أن يعلّل دخول الهاء في عدد المذكر فيما دون العشرة؛ بأنّها (أي الهاء: آه) وإن كانت حرف تأنيث فهي على غير دخولها للتأنيث؛ لأنّه لو كانت كذلك، لكان العدد مؤنثاً واقعاً على مذكر، لكن دخلت هنا كدخول الهاء(آه) في ليل = ليل، دخلت عليه الهاء على غير قياس(<sup>٩</sup>)، ويضيف ابن جناح: ...أنّه وإن أوقعت العدد على مؤنث أو قعّته بغير هاء فقلت **لِلْأَشْ**، **أَرْبَعَنْ**، **لِلْمُشَّ**. وكان القياس أن تثبت الهاء في عدد المؤنث وتسقط من عدد

<sup>(١)</sup> — يُنظر: ابن فارس، المذكّر والمؤنث، ص ٤٨.

<sup>٢)</sup> — بُنْظَر: ابن سِبْدَه، الْمُخْصَّص، ١٧ / ١٠٠.

<sup>(٣)</sup> — بُنَظَرٌ: ابْنُ بَعْشَنْ، شِرْحُ الْمَفْصِلِ، ١٩/٦.

<sup>(٤)</sup> — الأزهري، شرح التصريح على التوضيح، ٢٧٠ / ٢.

<sup>٩٩</sup>) — بُنْظَر: ابْن سِبْدَة، الْمُخْصَّص، ١٧/٩٩.

<sup>(٢)</sup> — يُنظر: السيوطي، الأشيه والظائر، ١٠٤/٢

<sup>(٧)</sup> — يُنظر: الميرد، المقتصب، ٢/١٥٥.

(٤) — هو أبو الوليد مروان بن جناح الفرطبي، ولد حوالي عام ٩٥٥ م في قرطبة وتلقى تعليمه في الأندلسana الواقعه إلى الجنوب من قرطبة، والتي كانت إحدى المدن اليهودية الهاامة أيام الحكم الإسلامي. وقد تلقى ابن جناح تعليمه على يد كبار علماء عصره، ودرس اللغة العربية، كما درس الطب، وانحذ منهنه له، وقد ذكره المؤرخ ابن أصيبيعة في قائمه الأطباء، وذكر أنه كان مهتماً بالمنطق، وفقه اللغة العربية إلى جانب اهتمامه ودراسته للغة والتقاسير الخاصة بالعهد القديم.

(٥) — لِبْلَل، هي كلمة مذكورة، مع أنها تنتهي بعلامة التأنيث، وهي: (أباء المفتروح ما قبلها بالفماص).

المذكُور، لكنَّه لَمَّا أدخلوها في عدد المذكور للمبالغة والتأكيد رأوا إسقاطها من عدد المؤنث لـ**لِئلا تشتبه الفظتان**، وإنْ كانوا ر بما أثبتوها في النادر في عدد المؤنث على الأصل، مثل: **شَبَّاعٌ يَعْيُون** = **سبع عيون** (حرفياً: سبعة عيون) (١).

وهذا ما يفهم من كلام الميرد الآتف الذكر. ولا غرابة في هذا التشابه بين رأي ابن جناح وبين رأي الميرد؛ لأنَّ كتابات ابن جناح تُظْهِرُ الأثر العربي الكبير في فكره وأسلوبه، فالقارئ لكتاب "اللُّمَع" يجد — بما لا يقبل الشك — تأثُّر ابن جناح "بالميرد" (٢).

كما كان للمستشرقين آراء تستحق التأمل في تعليل ظاهرة المخالففة في الأعداد من حيث الجنس، ومن هؤلاء المستشرقين نذكر مثلاً: العالم الألماني أوغست دلمن August Dillmann ، ولم رأيت

**William Wright**، هاربر Harber، باور Bauer، بارت Barth ، ... إلخ.

وبحذر الإشارة هنا إلى أنَّ الآراء التي قدّمت لتعليق ظاهرة المخالففة، سواء من العرب أو المستشرقين، لا تمثل — حسب رأينا — قولًا كافياً شافياً في هذه المسألة التي شغلت المفكرين قديماً وحديثاً. فـأكثُرهم كان متأنِّجحاً في رأيه، الأمر الذي يعُدُّ دليلاً كافياً على عدم القدرة على تعليل هذه المسألة تعليلاً مقنعاً تطمئن له نفسه، بحيث لا يجده عنده إلى غيره (٣). ولست هنا في مقام يسمح لنا بعرض هذه الآراء وتقنيتها، إذ نرى أنَّ هذا يحتاج إلى بحث مستقل، قد يتمُّ الحديث عنه في مستقبل الأيام إذا شاء الله.

وفي العصر الحديث يخرج علينا باحث في علوم اللغة من جامعة القاهرة هو الدكتور شوقي النجار، يزعم أنَّ تركيب الإضافة هو علة التضاد(المخالففة) بين العدد والمعدود (٤). ويشرح الدكتور النجار ذلك بقوله: إنَّ السرُّ وراء اتفاق العددين (١٢) في الجنس في قوله : "رجلٌ واحدٌ، وامرأتان اثنتان" هو أنَّ العدد هنا يقع صفةً تتبعُ موصوفها من حيث التذكير والتأنث، بيد أنَّ الأعداد من (٣—٩) تأتي عكس ذلك تماماً، أعني أنَّ العدد يسبق معدوده فتقول: "ثلاثة رجال وثلاث فتيات". فاطرداً لمخالففة

(١) — يُنظر: ابن جناح، أبو الوليد مروان، **اللُّمَع** ، نشر: Derenbourg دير نورج، باريس، ١٨٨٦ ، ص ٣٧٦—٣٨٤.

(٢) — يُنظر: ناظم، د. سلوى، **المعاجم العربية — دراسة مقارنة**، منشورات كلية دار العلوم، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٨ — ١٤٠٩ هـ ، ص ١٢٤.

(٣) — يُنظر مثلاً رأي: ابن سيده، وابن بعيش، والسيوطى، ... إلخ

(٤) — يُنظر: النجار، د. شوقي، **مشكلات لغوية**، مطبوعات قمامة، جدة — السعودية، الطبعة الأولى ١٤٠٤ هـ

هذه الأعداد للعددين (٢١ و ٢٠) من حيث التقديم والتأخير عن المعمود، اقتضت أن يكون مظهرها أو أثراً هو مخالفة العدد معنده تأييناً وتذكيراً، لأنَّ المعمود في هذه الحالة لا يُعد صفةً ولذلك لم تستلزم المطابقة... ومعنى هذا أنَّ موقع العدد بالنسبة إلى المعمود هو محور التضاد والاتفاق.<sup>(١)</sup>

ونحن بدورنا نرُّ على الدكتور النجار، ونقول له: إذا صحت القاعدة التي ذهب إليها والتي تقول بأنَّ العدد (٢١ و ٢٠) يقع صفةً تبعَ موصوفها من حيث التذكير والتأنیث في اللغة العربية، لكنها لا تصح في اللغة العربية؛ لأنَّنا نجد في العربية — كما ذكرنا من قبل — **נְשָׁיִלְתָּה** : رجلان (حرفياً: اثنا اثنا)؛ ونجد:

**נְשָׁיִלְתָּה :** أمرأتان (حرفيًا: اثنا نساء). فالعدد هنا لم يقع بعد المعمود حتى يكون صفةً له كما هو الحال في العربية، ومع ذلك ظاهرة المخالفة بين العدد والمعمود تأييناً وتذكيراً من (٣—١٠—٣) موجودة في اللغة العربية، كما هي في اللغة العربية.

وخلاله رأينا في هذه القضية هو أنَّ التضاد في الأعداد من (٣—١٠—٣) وما بينهما ليس وقعاً على اللغة العربية وحدها، وإنما نجد هذه الظاهرة نفسها في شقيقات اللغة العربية من اللغات السامية الأخرى كالعبرية، والسريانية<sup>(٢)</sup>، والحبشية<sup>(٣)</sup>، والأكادية<sup>(٤)</sup>، ويذهب بعضهم إلى أنَّ هذه الظاهرة كانت موجودة حتى في اللغة الهيروغليفية<sup>(٥)</sup>، مع أنَّ الهيروغليفية ليست من الفصيلة السامية، وبالتالي فإنَّا نرى أنفسنا أمام ظاهرة لغوية عتيقة قديمة قدَّمَ اللغة الأم نفسها.

وقد بات البحث في علة هذه الظاهرة تماماً كالبحث في أصل اللغة نفسها، التي تُعدُّ أبجاثاً ميتافيزيقية لا يجدي البحث بها نفعاً. واعتماداً على ذلك نؤيد ما ذهب إليه "برجشتراسر" حين قال: "ومن المعلوم أنَّ الأعداد من الثلاثة إلى العشرة، تضاد المعمود في الجنس، أي تكون مؤنثة إذا كان هو مذكر،

(١) — المرجع السابق، ص ٤٠.

(٢) — يُنظر: يوسف داود، أقليميس، اللمعة الشهية في نحو اللغة السريانية على كلا مذهبي الغربيين والشرقين، ص ٢٠٩.

Robinson, **Syriac Grammar**, 4th edition, 1962 kp125.

وبنظر أيضاً:

<sup>٣</sup> — (Dillman, **Ethiopic Grammar**. p365

(٤) — يُنظر: كابلس، ريتشارد، المقدمة التمهيدية للغة الأكادية، ص ١٠٨، و بنظر أيضاً: رشيد، فوزي، قواعد اللغة الأكادية، ص ٣٣.

(٥) — النجار، د. شوقي، مشكلات لغوية ، ص ٢١.

أو بالعكس، نحو: ثلاثة رجال، وثلاث نسوة... وهذه القاعدة من أغرب خصائص اللغات السامية، وبندل العلماء الجهد الشديد في حل مسألة أصلها، ولم يوفقا إلى ذلك<sup>(١)</sup>.

#### القاعدة الخامسة:

العدد (عشرة)، في اللغة العربية، يكون على عكس المعدود، إذا كان مفرداً. نقول في اللغة العربية:  
— **קָנִיתִי עֶשֶׂר פְּרִים.** اشتريت عشرة كُتب. (حرفيًا: افتنيت عشرة أسفار).  
— **קָנִיתִי עַשֶּׂר מִקְרָבֹת.** اشتريت عشر كراساتٍ. (حرفيًا: افتنيت عشر محبراتٍ).

والقاعدة نفسها تجدها في اللغة العربية، فالعدد (١٠) إذا كان مفرداً يخالف المعدود، فيذكُر مع المؤنث، ويؤنث مع المذكر. ويرى بعض اللغويين العرب أنَّ العدد "عشرة" يتافق مرَّة مع المعدود ويختلفه مرَّة أخرى، ومحالفته مرتبطة بتركيب الإضافة. والدليل على ذلك أنَّه إذا ما فارق الأسلوب الإضافي وتحرَّر منه، وجدناه يتافق مع معدوده تأنيثاً وتذكيراً وهذا دليل على أنَّ المحالفة ولادة هذا التركيب<sup>(٢)</sup>.

#### القاعدة السادسة:

في اللغة العربية يكون تمييز العدد (المعدود) جمِيعاً مع الاثنين، والثلاثة، والعشرة، وما بينهما<sup>(٣)</sup>، لذا نقول مثلاً:

— **בְּשַׁבָּעْ יְמִים.** في الأسبوع سبعة أيام. (حرفيًا: في الأسبوع سبع أيام).  
— **סְבִידْ לְאַבֵּד נְזֻמָּה שְׁעָזָה בְּיּוֹם.** سعيد يعمل ثمان ساعاتٍ في اليوم.  
ويمكن مفرداً مع الأعداد المركبة، وأسماء العقود، والمثاث، والألاف. وفي العربية الحديثة يجوز أن يتأتي تمييز العدد (المعدود) جمِيعاً مع الأعداد الكبيرة. وعلى هذا حاز أنْ نقول:  
— **אַחַד עַשֶּׂר יוֹם = أحَد عَشَرْ يَوْمًا.**  
— أو **אַחַד עַשֶּׂר יְמִים = أحَد عَشَرْ يَوْمًا** (حرفيًا : أيامًا).  
— **חֲצִין בֶּן שִׁשׁ עַשֶּׂר הַשְׁׁנִיה = حسن ابن ست عشرة سنة.**  
— أو **חֲצִין בֶּן שִׁשׁ עַשֶּׂר הַשְׁׁנִים = حسن ابن ست عشرة سنة** (حرفيًا: سنين).

(١) — بر جشنسر، *التطور التحوي للغة العربية*، ص ١٢٢—١٢٣.

(٢) — يُنظر: النجار، شوقي، *مشكلات لغوية* ، ص ٦٣.

(٣) — يُنظر: أبو حضرمة، زين العابدين، *قواعد اللغة العربية*، ص ١٠٤. وكمال، ربحي، *دروس اللغة العربية*، ص ١٥٨.  
ص ٣٧٦—٣٨٤. وينظر أيضًا: ابن حناح، أبو الوليد مروان، *اللُّمُع* ، ص ١٥٨.

- **חֲמֵשִׁים מִטרָּה** = خمسون متراً
- أو **חֲמֵשִׁים מִטרִים** = خمسون متراً (حرفيًا : أمتار).
- **אֶלֶף אַיִשׁ** = ألفُ رجلٍ (حرفيًا: إنسان)
- **אֶלֶף אַנְשִׁים** = ألفُ إنسان (حرفيًا : أنساً)، وهكذا...

وخلاصة القول أنَّ هناك من يرى اليوم، أنَّ الإيمان بتمييز العدد مجموعاً ليس إلزامياً، أي يجوز أنْ يأتي مفرداً أو مجموعاً، ولكن الأدق أنْ يأتي مجموعاً<sup>(١)</sup>.

أمَّا في اللغة العربية:

- ١— إنَّ الأعداد (ثلاثة وعشرة) وما بينهما يكون تمييزها جمع تكسير، وهو الأكثر وروداً في الكلام الفصيح، ويكون جمعاً للقلة في الغالب<sup>(٢)</sup>. من ذلك مثلاً قوله تعالى في سورة الحاقة: (وَأَمَّا عَادٌ فَاهْلَكُوا بِرِيعِ صَرْصَرٍ عَاقِيَةً \* سَخَّرُوهَا عَلَيْهِمْ سَيْعَ لَيَالٍ وَثَمَانِيَةً أَيَامٍ حُسُومًا)<sup>(٣)</sup>. غير أنَّنا نجد أنَّ الجمع يأتي جمعاً مذكراً أو مؤنثاً سالماً، كما في قوله تعالى: (وَقَالَ الْمَلَكُ إِلَيْيَ أَرِي سَيْعَ بَقْرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَيْعَ عِجَافٌ وَسَيْعَ سَبَيلَاتٍ خَضْرٍ)<sup>(٤)</sup>. فقال: (سَيْعَ سَبَيلَاتٍ) بدل (سبيلات) لمراجعة التنسيق؛ لمناسبة (بقرات) التي ترك جمع تكسيرها في الآية. ومع أنَّ مدلول جمع التكسير الذي للقلة هو مدلول الجمع السالم (المذكر والمؤنث) عند سيبويه، نجد أنَّ كثيراً من النحاة لا ترتضي التمييز بالجمع السالم<sup>(٥)</sup>.
- ٢— باقي أقسام العدد (المركب، والعقود، والمعطوف) يأتي تمييزها مفرداً، مثال ذلك قوله تعالى: (إِلَيْيَ رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَباً)<sup>(٦)</sup>، (إِنَّ عِدَّةَ الشَّهُورِ عِنْدَ اللَّهِ اثْنَا عَشَرَ شَهْرًا)<sup>(٧)</sup>، (ووَصَّيْنَا

(١)— يُنظر: راشد، د. سيد فرج، اللغة العربية (قواعد ونحو)، ص ١٣٩. وينظر أيضاً: الصواف، محمد توفيق، اللغة العربية، ص ٢٢٦.

(٢)— يُنظر: حسن، عباس، النحو الوفي، ج ٤، ٥٢٧، ٥٢٦. ولإيضاح المقصود بـ (القلة) هنا نقول: جمع التكسير المعروف في اللغة العربية نوعان: جمع تكسير للقلة، وهو ما كان دالاً على أفراد لا نقل عن ثلاثة، ولا تزيد على عشرة، وله أوزان خاصة. وجمع تكسير للكثر، وهو بدل على عدد لا يقل عن ثلاثة، وقد تزيد على العشرة، وله أوزان كثيرة أيضاً.

(٣)— سورة الحاقة ٦٩/٧.

(٤)— سورة يوسف ١٢/٤٣.

(٥)— يُنظر: حسن، عباس، النحو الوفي، ج ٤، ٥٢٨.

(٦)— سورة يوسف ١٢/٤.

(٧)— سورة التوبة ٩/٣٦.

الإنسان بوالديه إحساناً حملته أمه كرهاً ووضعته كرهاً وحمله وفصاله ثلاثون شهراً حتى إذا بلغ أشدهاً وبلغ أربعين سنةً<sup>(١)</sup>.

والنتيجة فيما يتعلق بتميز العدد في اللغتين العربية والعربية ما يلي:

١— العددان (١ و ٢) في كل من اللغتين العربية والعربية لا يحتاجان إلى تمييز.

٢— الأعداد (٣ و ١٠) وما بينهما، يكون تمييزها جماعاً في اللغتين.

٣— باقي أقسام العدد (المركب، والعقود، والمعطوف) يأتي تمييزها مفرداً في اللغة العربية، وكذلك في اللغة العربية، يبدأ أن اللغة العربية الحديثة تتهاون (تساهل) في هذه القاعدة فإذا تميّز العدد (المعلوم) جماعاً مع المركب، والعقود، والمعطوف.

### ب — العدد المركب أو (العشرات):

العدد المركب، هو: ما تركبَ تركيباً مرجياً من عددين لا فاصل بينهما، يؤديان معاً — بعد تركيهما وامتصاجهما — معنى واحداً جديداً لم يكن لواحدة منهما قبل هذا التركيب. والأولى تسمى: صدر المركب، والثانية تسمى: عجزه، وينحصر هذا القسم في الأعداد: أحد عشر، وتسعة عشر وما بينهما. والأعداد المركبة في اللغة العربية، هي كما يلي:

جدول رقم (٥) يبيّن العدد المركب (العشرات): للذكر، والمؤنث.

للذكر											
عشرين	عشرون	عشرون	عشرون	عشرون	عشرون	عشرون	عشرون	عشرون	عشرون	عشرون	عشرون
تسعة عشر	ثمانية عشر	سبعين عشر	سبعين عشر	ستة عشر	خمسة عشر	أربعة عشر	ثلاثة عشر	اثنا عشر	أحد عشر	اثنا عشر	أحد عشر
للمؤنث											
عشرين	عشرين	عشرين	عشرين	عشرين	عشرين	عشرين	عشرين	عشرين	عشرين	عشرين	عشرين
تسعة عشرة	ثمانية عشرة	سبعين عشرة	سبعين عشرة	ستة عشرة	خمسة عشرة	أربعة عشرة	ثلاثة عشرة	اثنا عشرة	أحد عشرة	اثنا عشرة	أحد عشرة

### قواعد العدد المركب (العشرات):

#### أ — في اللغة العربية:

١— العددان (١٢ و ١١) في اللغة العربية يوافق جزءاً هاماً المعلوم تذكيراً وتأنيشاً، نحو:

- **אַחַד עֲשֵׂר תַּלְמִידִים** = أحد عشر تلميذاً. (حرفيًا: تلاميذ)
  - **אַחַת עָשֵׂר תַּלְמִידוֹת** = إحدى عشرة تلميذة. (حرفيًا: تلميذات)
  - **שְׁנַיִם עֲשֵׂר בָּנִים** = اثنا عشر ولداً. (حرفيًا: أولاد)
  - **שְׁנַיִם עֲשֵׂר בָּנָות** = اثنتا عشرة فتاةً. (حرفيًا: فتيات)
- ٢— أما الأعداد من (١٣—١٩) فالجزء الأول (أي الآحاد) يخالف المعلوم، والجزء الثاني (أي العشرات) يوافق المعلوم، نحو:

- **שְׁלֹשֶׁה עֲשֵׂר תַּלְמִידִים** = ثلاثة عشر تلميذًا. (حرفيًا: تلاميذ)
- **שְׁלֹשֶׁת עֲשֵׂר תַּלְמִידוֹת** = ثلاث عشرة تلميذةً. (حرفيًا: تلميذات)

### ب— في اللغة العربية:

قواعد العدد المركب أو (العشرات) في اللغة العربية، هي نفسها تماماً في اللغة العربية. فالعدان (١١—١٢) يوافق جزءاً منها المعلوم تذكيراً وتائياً، نحو:

— جاء أحد عشر رجلاً، ورأيتُ أحد عشر رجلاً، ومررتُ بأحد عشر رجلاً.

— جاءت إحدى عشرة امرأة، ورأيتُ إحدى عشرة امرأة، ومررتُ بإحدى عشرة امرأة.

أما العدد (١٢) فيعامل جزءه الأول معاملة المبني، نحو:

— جاء اثنا عشر رجلاً، ورأيتُ اثني عشر رجلاً، ومررتُ باثني عشر رجلاً.

— جاء اثنتا عشرة امرأة، ورأيتُ اثنى عشرة امرأة، ومررتُ باثنتي عشرة امرأة.

وأما الأعداد من (١٣—١٩) فالجزء الأول (أي الآحاد) يخالف المعلوم، والجزء الثاني (أي العشرات) يوافق المعلوم، نحو: جاء حمس عشرة امرأة، ورأيتُ ثلث عشرة امرأة، ومررتُ بأربع عشرة امرأة.

أما عن استمرار المخالفة في حالة الأعداد المركبة **فيعلن الصفوري ذلك بقوله:** "... وللمؤنث بالعكس ثلث عشرة إلى تسع عشرة، ففي لفظ «ثلاث إلى تسع» روعي الحالة الثابتة قبل التركيب، وفي لفظ "عشر" حذفت الناء للذكر على الأصل، كراهة اجتماع تأمين من جنس واحد فيما هو ككلمة واحدة، وزيدت في المؤنث للفرق" (١).

### ج— العقود:

وهي الأعداد من ٢٠ — ٩٠

جدول رقم (٦) يبيّن ألفاظ العقود في اللغة العربية، وقيمتها العددية

(١) — الصفوري، عيسى، **شرح الكافية**، مخطوط بدار الكتب المصرية تحت رقم ١٨٨، ص ١٩٢.

عشرين	ثلاثون	أربعون	خمسون	ستون	سبعون	ثمانون	سعون	تسعين
٢٠	٣٠	٤٠	٥٠	٦٠	٧٠	٨٠	٩٠	

**القاعدة في ألفاظ العقود:**

**أ — في اللغة العربية:** في العقود، يستوي العدد مع المذكر، والمؤنث<sup>(١)</sup>، نحو:

—  **חמישים إناثيم :** خمسون رجلاً. (حرفيًا: أناس)

—  **חמישين إناثيم :** خمسون امرأة. (حرفيًا: نساء)

**ب — في اللغة العربية:** ينحصر العدد العقد<sup>(٢)</sup> اصطلاحاً في الألفاظ : عشرين، ثلاثين، أربعين، خمسين، ستين، سبعين، ثمانين، تسعين. وحكم هذه العقود أنها تُعرب بِإعراب جمع المذكر السالم في جميع أحوالها؛ لأنّها ملحقة به، إذ هي اسم جمع مذكر، وليس جمع مذكر حقيقياً. ولا تتغيّر العقود في اللغة العربية، سواء أكانت مع المذكر أم مع المؤنث، وخير دليل على ذلك ما ورد في القرآن الكريم في قوله تعالى: (وَوَاعْدَنَا مُوسَى ثَلَاثَيْنَ لَيْلَةً، وَأَعْمَنَاهَا بِعَشْرٍ؛ فَهُمْ مِيقَاتُ رَبِّهِ أَرْبَعِينَ لَيْلَةً)<sup>(٣)</sup>. وفي قوله تعالى: (وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَى قَوْمِهِ فَلَبِثَ فِيهِمُ الْفَسْنَةُ إِلَّا حَسْيَنٌ عَامًا<sup>(٤)</sup>).

وخلاصة القول في ألفاظ العقود، في كل من اللغتين العربية والغربية، أنها لا تتغيّر سواء أكان المعدود مذكراً أم مؤنثاً.

**د — المعطوف:**

وهي الأعداد من ٢١ — ٩٩، فهي مؤلفة من العقود، ومن الآحاد.

**أ — في اللغة العربية:**

القاعدة في اللغة العربية أنَّ العقود لا تتغيّر، أما الآحاد فتبقي قواعد الآحاد، أي تؤنث مع المذكر، وتذكّر مع المؤنث كما في العربية، ويأتي فيه العدد الكبير قبل الصغير، أي تأتي العقود أولاً، ثم الآحاد، نحو:

(١) سلامية يوسف، سلامة سليم، العربية لهجة عربية عادية، دراسة لغوية مقارنة ما بين اللغة العربية والعبرية، ص ١٠٧ .

(٢) — وردت لفظة (العقد) بكسر العين وسكون الفاف، بالمعنى العددي، في سبعة مواضع من كتاب التحو الموافي لعباس حسن، في المثل الرابع، كما وردت في لسان العرب لابن منظور في مادتي (ب ض ع) و (س ب ع)، ووردت مرتين أيضاً في القاموس الحبيط في مادة (ن و ف).

(٣) — سورة الأعراف ١٤٢/٧ .

(٤) — سورة العنكبوت ١٤/٢٩ .

- **עִשְׂרִים וָאַחַד סֵפֶרִים** : واحد وعشرون كتاباً (حرفيًا: عشرون و واحد أسفاراً).
- **עִשְׂרִים וָאַחַת תְּלִמְידֹות** : إحدى وعشرون تلميذة. (حرفيًا: عشرون وإحدى تلميدات).
- **עִשְׂרִים וָאַרְבַּעַת סֵפֶרִים**: أربعة وعشرون كتاباً . (حرفيًا: عشرون وأربعة كتب).
- **עִשְׂרִים וָאַרְבַּעַת תְּלִמְידֹות** : أربع وعشرون تلميذة. (حرفيًا: عشرون وأربع تلميدات).

### ب — في اللغة العربية:

ينحصر العدد المعطوف في اللغة العربية، كما هو الحال في اللغة العبرية أيضاً، بين عقدين من العقود الاصطلاحية التي سبق لنا الحديث عنها آنفاً، كالأعداد المخصوصة بين عشرين وثلاثين، أو بين ثلاثين وأربعين، أو بين أربعين وخمسين، وهكذا... وكل عدد مخصوص بين عقدين على الوجه السالف لا بد أن يشتمل على معطوف، ومعطوفي عليه، وأداة عطف (هي: الواو)، ومنه: واحد وعشرون، اثنان وعشرون، ثلاثة وعشرون...أربعة وثلاثون...،خمسة وأربعون...، ستة وخمسون...، سبعة وستون...،ثمانية وسبعون ... ومن هذه الأمثلة يتبيّن أنَّ المعطوف لا بد أن يكون من نوع العقود، وأنَّ المعطوف عليه لا بد أن يكون من نوع المفرد(أي: المضاف)، أو ما أُلحق به، وأنَّ أدلة العطف الواو، دون غيرها.

وخلاصة القول في العدد المعطوف في كل من العربية، والعبرية أنَّ العدد المعطوف مكونٌ من: العقود والآحاد، وأنَّ العقود لا تتغيّر أما الآحاد فتتبع قواعد الآحاد، أي تؤتى مع المذكر، وتذكّر مع المؤنث. بيد أنَّ الخلاف بين اللغتين يتمثّل في ترتيب العدد المعطوف، إذ تأتي العقود، في اللغة العربية، أولاً، ثمَّ الآحاد، أمّا في اللغة العربية، فتأتي الآحاد أولاً، ومن ثمَّ العقود.

### ه — العددان: مئة وألف:

يستري فيما المذكر والمؤنث كما في العقود.

### أ — العدد (مئة):

جدول رقم(٧) يبيّن مضاعفات المائة في اللغة العربية

مֵאוֹת	שְׁמֹנוֹת	שְׁבֻעָה	שְׁשָׁ	שְׁמֹנֶת	אַרְבַּע	שְׁלֹשָׁ	מֵאוֹת	מֵאוֹת	מֵאוֹת
سع مئات	ثمان مئات	سع مئات	ست مئات	خمس مئات	أربع مئات	ثلاث مئات	مئتان	مئتان	مئات

### أ — قواعد العدد(مئة) في اللغة العربية:

- ١— العدد مئة لا يتغير سواءً أكان المعدود مذكراً أم مؤنثاً، مثال: **מֵאָה יְלִדִים** = مئة ولد(حرفيًاً أولاد)، **מֵאָה יְלִדוֹת** = مئة فتاة.(حرفيًاً: فتيات)
- ٢— تمييز العدد (مئة) يأتي مفرداً في اللغة العبرية، يُبَدِّل أنَّ اللغة العبرية الحديثة تتهاون(تساهم) في هذه القاعدة فيأتي تمييز العدد(المعدود) جماعاً مع ألفاظ العقود كما ذكرنا من قبل.
- ٣— بما أنَّ العدد (مئة) مؤنث في العبرية، يأتي عدد الآحاد قبله مذكراً. لذا نقول في اللغة العبرية مثلاً:
- **נַלְשׁ מֵאוֹת לְמִצְנָם** = ثلاثة مثقب /عام.(حرفيًا: ثلاثة مئات متعلمين)
  - **נַלְשׁ מֵאוֹת לְמִצְנָיוֹת** = ثلاثة متقدمة/علامة. (حرفيًا: ثلاثة مئات متعلمات)
- ب— قواعد العدد(مئة) في اللغة العربية<sup>(١)</sup>:**
- ١— لفظ (مئة) لفظٌ مؤنث في اللغة العربية أيضًاً، يقال مثلاً: مئة واحدة.
- ٢— يستعمل هذا اللفظ للمعدود المذكر أو المؤنث، كما هو الحال في اللغة العربية.
- ٣— المئة، ومئتها، وحين يضاف إليها عددٌ مفردٌ، معدودها مفردٌ بمحضه، إذ نقول في العربية مثلاً:
- عندي مئة كتاب، ومئتا رواية، وثلاث مائة ليرة.
  - قرأت مئة كتاب، ومئتي رواية، وأنفقت ثلاثة مائة ليرة.
  - اشتريت ثمانين مائة كتاب.
- ٤— تجمع (مئة) على (مئات) ويكون معدودها جماعاً بمحضه، نحو:
- سافر مئات الرجال.
  - في هذا السجل مئات الصور لمئات التلميذات.

وخلالصة القول فيما يتعلق بالعدد(مئة) في كل من العربية واللغة، هو:

- ١— العدد (مئة) مؤنث في العربية واللغة.
- ٢— لا يتغير لفظ العدد(مئة) في كلتا اللغتين، سواءً أكان المعدود مذكراً أم مؤنثاً.
- ٣— يأتي تمييز العدد(مئة) مفرداً في كل من اللغتين العربية واللغة، يُبَدِّل أنَّ اللغة العبرية الحديثة تتهاون في هذه القاعدة فيأتي تمييزها جماعاً.

(١)— لا يزال العدد (١٠٠) يرد بصورة (مائة) بفتح الميم، في بعض الكتابات، ويُعطى (ماعه) بفتح الميم، كأنه مؤنث (ماء)، وسبب الخطأ في النطق هو زيادة الألف لأسباب تاريخية، والصواب هو كتابته (مئة) بكسر الميم، بدون ألف، وقد أقرَّ مجمع اللغة العربية في القاهرة سنة ١٩٦٣م حذف ألف (مائة) والتزم بذلك. وتجدر الإشارة هنا إلى أنَّ جمجمة اللغة العربية في القاهرة أحاجز أيضًاً فصل الأعداد من ثلاثة إلى تسعة عن (مئة). وربما كان الوصل أحسن من الفصل، وقد حرر عليه علماء الأمة النقاشات عدّة فرون منهم: سيبويه، الميريد، ابن منظور، الفبروز آبادي، الريبيدي،... إلخ، لذا من الأفضل أنْ نكتب متصلة.

## ب — العدد (ألف):

جدول رقم(٨) يبيّن ألفاظ (الألف) في اللغة العربية

ألف	ألفين	ثلالاتة	ثلاثة	ألفين	سبعين	ثمانين	سبعين											
ألف	ألفان	ثلاثة	ثلاثة	ألفان	سبعين	سبعين	سبعين	سبعين	سبعين	سبعين	سبعين	سبعين	سبعين	سبعين	سبعين	سبعين	سبعين	سبعين

## أ— قواعد العدد (ألف) في اللغة العربية:

- العدد ألف لا يتغيّر سواءً كان المعدود مذكراً أم مؤثناً، مثال: **ألف** **يلدِيم** = **ألف** (حرفيًّا: أولاد)، **ألف** **يلدُوت** = **ألف فتاة**. (حرفيًّا: فتيات)
- تمييز العدد (ألف) يأتي مفرداً في اللغة العربية، يبيّن أنَّ اللغة العربية الحديثة تتهاون (تساهل) في هذه القاعدة فيأتي تمييز العدد (ألف) مع ألفاظ العقود جمعاً، كما ذكرنا من قبل.
- بما أنَّ العدد (ألف) مذكر في العربية، لذا يأتي عدد الأحاداد قبله مؤثناً، لذا نقول في اللغة العربية مثلاً:

— **شَصْتَ أَلْفِيمْ يُشَرِّيمْ** = ستة آلاف شريف/مستقيم. (حرفيًّا: شرفاء)

— **شَصْتَ أَلْفِيمْ يُشَرِّوت** = ستة آلاف شريفة/مستقيمة. (حرفيًّا: شريفات)

## ب — قواعد العدد (ألف) في اللغة العربية:

- لفظ (ألف) لفظ مذكُّر في اللغة العربية، كما هو الحال في اللغة العربية.
- يستعمل لفظ (ألف) للمعدود المذكر أو المؤنث، كما هو الحال في اللغة العربية. يقال مثلاً: في المكتبة **ألف كتاب** وقرأت **ألف صحفية**.
- يكون المعدود الذي يلي كلمة (ألف) مفرداً مجروراً.
- تجمع (ألف) على (ألف/آلاف) ويكون معدودها جمعاً مجروراً إذا استعملت وحدها أو سبقتها كلمة مئات أو عشرات، نحو:
- سافر للحجّ **آلاف الأشخاص**، بل **عشرات الآلاف الأشخاص**، بل **مئات الآلاف الأشخاص**.

وخلالص القول فيما يتعلّق بالعدد (ألف) في كل من العربية والعربيّة، هو:

١— العدد (ألف) مذكّر في العربية والعربيّة.

٢— لا يتغيّر لفظ العدد (ألف) في كلتا اللغتين، سواءً أكان المعدود مذكراً أم مؤنثاً.

٣— يأتي تمييز العدد (ألف) مفرداً في كل من اللغتين العربية والعربيّة ، بيّنَ أنّ اللغة العربيّة الحديثة تهادون في هذه القاعدة فـيأتي تمييزها جمعاً، وهي تشبه بذلك كلمة (آلاف)، التي يأتي معدودها جمعاً مجروراً إذا استعملت وحدتها أو سبقتها كلمة مئات أو عشرات.

## ٢— العدد الترتيبی:

يدلُّ العدد الترتيبی على مرتبة المعدود: الأول، الثاني، الثالث،... وللأعداد الترتيبية من الأول إلى العاشر أشكال خاصة، وهي تتبع المعدود في جميع حالاته: أي في تعريفه وتنكيره، في إفراده وجمعه، في تذكيره، وتأنيته، وهي:

جدول رقم (٩) أشكال العدد الترتيبی في حالتي المذكر والمؤنث، في اللغتين العربية والعربيّة.

للمذكر									
ראשון	שני	שלישי	רביעי	חמישי	שישי	שביעי	שמיני	תשיעי	עשירי
أول	ثاني	ثالث	رابع	خامس	سادس	سابع	ثامن	نinth	عاشر
للمؤنث									
ראשונה	שנייה	שלישית	רביעית	חמישייה	ששית	שביעית	שמינית	תשיעית	עשרה
أولى	ثانية	ثالثة	رابعة	خامسة	سادسة	سابعة	ثامنة	نinth	عاشرة

لذا نقول في اللغة العربية:

— **שביעי ראשון** = أسبوع أول.

— **השבוע הראשון** = الأسبوع الأول.

— **השנה הרביעית** = السنة الرابعة.

— **אתה הדריך השלישית** = هذه الشقة الثالثة. (حرفيًّا: هذه الدار الثالثة)

— أمّا الأعداد الترتيبية ما فوق العشرة فلا شكل خاصاً بها، بل يؤتى بالعدد الأصلي معرفاً بعد المعدود الذي يكون معرفاً أيضاً، نحو:

— **התלמיד השבע עשר** = التلميذ السابع عشر.

— **התלמידה השבע עשרה** = التلميذة السابعة عشرة.

— **הַיּוֹם הַעֲשֶׂרִים** = اليوم العشرون.

— تُجمع الأعداد الترتيبية كما تجمع الأسماء، أي بإضافة علامة جمع المذكر (— בָּ יִם)، وعلامة جمع المؤنث (— אָתָה)، نحو:

— **חֵמֵשׁ**: خامس، تجمع على **חֵמֵשׁים** : خوامس. (حرفيًا: خامسون)

— **חֵמֵשִׁית**: خامسة، تجمع على **חֵמֵשִׁיות** : خامسات. (حرفيًا: خامسات)

— **הַתְּלִמְדִים הַרְאָשׁוֹנִים**: التلاميذ الأولون. (حرفيًا: الرئيسون)

— **הַתְּלִמְדִזְׁהָןִות הַרְאָשׁוֹנִות**: التلميذات الأوليات. (حرفيًا: الرئيسات)

مقارنة بين قواعد العدد الترتيبى في اللغتين العربية و العربية:

١— يتلو العدد الترتيبى المعدود، في اللغة العربية، ويتبعه في تعريفه وتنكيره، وفي إفراده وجمعه، وفي تذكيره وتأنيثه، نحو:

— **תַּלְמִיד רָאשׁוֹן** = تلميد أول.

— **הַתְּלִמְדִזְׁהָן הַרְאָשׁוֹן** = التلميذ الأول.

— **הַתְּלִמְדִזְׁהָן הַרְאָשׁוֹנָה** = التلميذة الأولى.

— **הַשְׁבִּים הַרְאָשׁוֹנִות** = الأعوام الأولى.

وفي اللغة العربية يوافق العدد الترتيبى موصوفه من حيث التذكير والتأنيث، والتعريف والتنكير، إذ نقول: تلميد ثالث، الفتاة الثانية، الطبعة الرابعة عشرة، غالباً هو اليوم الخامس والعشرون من هذا الشهر، ... الخ.

٢— لا يوجد في اللغتين: العربية واللغة شكل خاص للأعداد الترتيبية، من أجل الدلاله على ترتيب المعدود إذا كان في مرحلة فوق العشرة، ولذلك تتم الدلاله على مرحلته هذه ، في العربية، بطريقة مختلف عما هي عليه في العربية:

فهي العربية: بؤتي بالعدد الترتيبى معرفاً وبعده لفظة (عشر) إذا كان المعدود مذكراً، ويسبق المعدود العدد الترتيبى في هذه الحال، فنقول: الطالب الرابع عشر؛ أمّا إذا كان المعدود مؤنثاً، ففألي بالعدد الترتيبى بعده، متبعاً بلفظة (عشرة)، فنقول: السنة الخامسة عشرة.

أمّا في اللغة العربية فتحتختلف القاعدة ، إذ للدلالة على الأعداد الترتيبية فوق العشرة، تدخل أدلة التعريف على الكلمة الأولى إذا كان مؤنثاً، نحو: **הַאֲשֶׁר הַאֲרֵבָע עֲשֶׂרֶת**= المرأة الرابعة

عشرة. أما إذا كان المعدود مذكراً أدخلت هاء التعريف على عَجُزِه، فيقال: **הַתְּלִמִּיד נָשָׂמֶנֶה הַעֲשֵׂר** = التلميذ الثامن عشر.

٣— العدد الترتيبى، في اللغة العربية، يوافق معدوده تذكيراً وتائياً، حتى وإنْ كان فوق العشرة، نقول مثلاً: الباب الخامس عشر، الطبعة الرابعة عشرة. أما في اللغة العربية فإنَّ العدد الترتيبى يخالف المعدود، نحو: **הַשְׁנִיה הַאֲרְבָּעָה עֲשֵׂר** = السنة الرابعة عشرة (حرفاً: السنة الرابع عشرة)، **הַיּוֹם הַאֲרְבָּעָה עֲשֵׂר** = اليوم الرابع عشر (حرفاً: اليوم الرابعة عشر).

٤— تستعمل الأعداد الترتيبية للإشارة إلى أيام الأسبوع<sup>(١)</sup> كما يلي:

**יום רביעון** = يوم الأحد، **יום שני** = يوم الإثنين، **יום שלישי** = يوم الثلاثاء، **יום רביעי** = يوم الأربعاء، **יום חמישי** = يوم الخميس، **יום שישי** = يوم الجمعة (حرفاً: السادس)، **יום שביעת** = يوم سبت.

وفي اللغة العربية، نلاحظ أنَّ أيام الأسبوع مشتقة من الأعداد أيضاً، فتحن نقول: الأحد، وهو لفظ مشتق من العدد واحد، والإثنين مشتق من العدد اثنين، والثلاثاء مشتق من العدد ثلاثة، والأربعاء من أربعة، والخميس من خمسة. وكما أخرجت العربية اسم السبت عن قاعدة الاشتغال من العدد، فعلت العربية ، ولكن بالنسبة لاسم يوم الجمعة والسبت.

٥— في اللغة العربية تستخدم الأعداد الأساسية للدلالة على أيام الشهر، نحو: **בְּאַחַד בְּאַפְרִיל** = في الأول من نيسان، **בְּאַרְבָּעָה לְאַפְרִיל** = في الرابع من الشهر، **בְּהַצְבָּעָה לְאַבְרָהָן** = في التاسع من آب، ... إلخ. أما في اللغة العربية فتستخدم الأعداد الترتيبية للتاريخ، كأنْ يقال: في اليوم السادس عشر: لأربع عشرة ليلة بقيت من شهر كذا، وفي التاسع والعشرين: لآخر ليلة بقيت، وفي الثلاثاء: لآخر يوم من شهر كذا.

٦— في اللغة العربية، تجمع الأعداد الترتيبية كما تجمع الأسماء والصفات، أي يلحق علامة جمع المذكر (بـ يم)، وعلامة جمع المؤنث (وت)، نحو: **רָאשֶׁזֶבְנִים** = أوائل جماعة الذكور، **רָאשֶׁזֶבְנּוֹת** = أوليات جماعة الإناث، كما نقول في العربية أيضاً: **שְׁנִים, שְׁנִיות, שְׁלִישִׁים, שְׁלִישִׁיות**, وهكذا.

(١) — عبيان، د. سيد سليمان، **السهو المقارن بين العربية والعبرية**، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى،

أماً في اللغة العربية فباستثناء العدد الترتبي (الأول) الذي يجمع جمع تكسير على (أوائل)،  
وجمع مذكر سالمًا فيقال: (أولون)، وباستثناء مؤنث أول، أي العدد (أولى) الذي يجمع على (أوئليات) لا  
يوجد جمع مذكر سالم أو جمع مؤنث سالم لباقي الأعداد الترتيبية في العربية، فلا نقول : ثالثون أو  
رابعون، ولا ثالثات أو رابعات، ولكن نستخدم صيغة جمع التكسير للدلالة على الجمع المذكر  
والمؤنث، فنقول: ثالث في جمع ثالث وثالثة، وخامس في جمع خامس وخامسة... والقاعدة في ذلك  
هي الله لا يجوز في العربية جمع كل ما كان على وزن فاعل، سواء أكان اسمًا أو صفةً، لمذكر غير  
عامل، على فاعل، وعلى هذا يجوز جمع سادس على سادس،... إلخ. أما المذكر العاقل فلا يجمع على  
فاعل إلاً شنوداً، مثل: (باسل — بواسل).

## تعريف العدد في اللغتين العربية والعبرية (دراسة مقارنة):

أولاً — يقول ابن جناب في تعريف العدد: إذا عرفت ما بين الواحد إلى العشرة فإنك تضيف العدد إلى المعلوم، وتدخل التعريف على المعلوم<sup>(1)</sup>، مثل: **לְעַמֶּדוּ שָׁנִי הָאָנָשִׁים** = فوق الرجال.  
ومثله أيضاً: — **אַרְבָּעַת הָאָנָשִׁים** = أربعة رجال (حرفيًا: أربعة الرجال).  
— **חَמْسَת הַתְّלָמִידִים** = خمسة تلاميذ (حرفيًا: خمسة التلاميذ).  
— **שְׁמֹנֵת אַלְפֵי הַשְׁנָה** : ثمانية آلاف سنة (حرفيًا: ثمانية آلاف السنة).

وهذا يتوافق مع اللغة العربية؛ لأنَّه عند تعريف العدد فإنَّ هاء التعريف تدخل على الملعود، نحو: جاء سبعة الطلبة الذين فازوا، وأنفقتُ ألفَ الليرة الذي ادخرته. بيدَ أَنَّنا نجد، أيضاً، أنَّه في اللغة العربية قد تدخل الأداة (أَل) على العدد، نحو: ثُقِّدَ مشروعُ الألْفِ، كتابُ الذي خططنا له. وقد تدخل على العدد والملعود، نحو: قرأتُ عن حربِ الستةِ الأيام بين العربِ واليهودِ.

**ثانياً** — إذا كان العدد مركباً أدخلت هاء التعريف على عجز العدد المركب أو على تمييزه، نحو:  
**أربعة عشر مورة**: الأربعة عشر مدرساً. (ح فناً: أربعة عشر مدرساً)

— המורים הארבעה עשר: המקדשון האליעזרי עשת.

أَمَّا في اللغة العربية، فإذا كان العدد مركباً أدخلت (أي) على صدره، نحو: فرأتُ الْثَلَاثَ عَشْرَةً، وَايَةً.

**ثالثاً** — يعرّف العدد المركب الترتيبى بإدخال هاء التعريف على الجزء الثاني منه إنْ كان مذكراً، أو على جزءه الأول إنْ كان مئناً، نحو:

<sup>(١)</sup> — ينظر: ابن حناج، أبو الوليد مروان، اللّمع، ص ٣٨٤—٣٨٥.

— **הַיּוֹם אֶחָד הַעֲשֵׂר**: اليوم الحادي عشر. (حرفيًا: اليوم أحد العشر).

— **הַשְׁנִית הַאַחַת לְעֶשֶׂר**: السنة الحادية عشرة.

أماً في اللغة العربية فإنَّ العدد المركب الترتيبى يعرَّف بإدخال (أَلْ) على جزئه الأول فقط، ولا فرق فيما إذا كان العدد الترتيبى مذكراً أو مؤنثاً، نحو: قرأتُ الطبعة الرابعة عشرة من الكتاب. أو قرأتُ الجزء الخامس عشر من قصة الحضارة.

رابعاً — يعرَّف العدد إذا كان من ألفاظ العقود بإدخال هاء التعريف على الاسم المعدود الذي يليه، نحو: — **אֶרְבָּעִים הַיּוֹם**: الأربعون يوماً. (حرفيًا: الأربعون اليوم).

أما في اللغة العربية إذا أريد تعريف العدد، وكان من ألفاظ العقود، أدخلت (أَلْ) عليه (أي على العدد)، نحو: أمضى سعيد الأربعين سنةً في التدريس.

خامساً — يعرَّف العدد المعطوف بإدخال هاء التعريف على الجزء الأول منه، أي على المعطوف عليه إذا لم يذكر المعدود بعد المعطوف، وعلى المعدود إذا ذُكر، نحو:

— **הַעֲשֵׂרִים וָשְׁבַעַת** : السبع والعشرون. (حرفيًا: العشرون وسبع).

— **עֲשֵׂרִים וָשְׁבַעַת הַאֲנָשִׁים**: السبعة والعشرون رجالاً. (حرفيًا: عشرين وسبعة أَنْاس).

أما في اللغة العربية فإذا كان العدد مكوناً من معطوف ومعطوف عليه أدخلت (أَلْ) على الجزأين، نحو: أمضيت الأربع والعشرين ساعةً الماضية في المترَّل.

**إضافة العدد إلى الضمائر المتصلة:**

تضاف الأعداد المفردة من (٢—١٠) إلى ضمائر الجر المتصلة، كما سنوضح في الجدول التالي:

جدول رقم (١٠) يوضح كيفية اتصال (العدد) بضمائر الجر المتصلة في اللغتين العربية والغربية.

שְׁנִינָנוּ	שְׁתִינָנוּ	שְׁלִישִׁינוּ	שְׁתִּיעַתָּנוּ	שְׁמֹנִינָנוּ	שְׁבִעַתָּנוּ	שְׁשִׁינָנוּ	חֲמִשִּׁינָנוּ	אֶרְבָּעַתָּנוּ	תִּשְׁעַתָּנוּ	עֲשֵׂרַתָּנוּ
כלنا	كلتانَا	ثلاثانا	ثلاثانا	ستانا	سبعيننا	سبعيننا	خمسيننا	أربعيننا	سبعيننا	عشريننا

وفي اللغة العربية يصحُّ في الأعداد المفردة (٣٠ و ١٠) وما بينهما، أنْ تضاف إلى ضمير المعدود، ولا تحتاج لغيره، نحو: مررتُ بالأصدقاء ثلاثةٌ... أو حمسةٌ... أو سبعةٌ... وهذا في اللغة العربية ليس مقصوراً على الأعداد المفردة؛ بل يسري على المركبة أيضاً، نحو: جاء القوم خمسة عشرَهم<sup>(١)</sup>.

(١) — ينظر: حسن، عباس، النحو الوافي، ج ٤/٥٢٩.

### ٣- الكسور في اللغتين العربية والمعربية:

تستعمل في اللغة العربية، بشكل عام، الأعداد الترتيبية الخاصة بمؤنث الدلالة على الكسور من (٣ - ١٠)، مثال: **נְצֵלֶת** أو **נְצֵלָת** = ثُلث، **רַבִּיעַת** أو **רַבִּיעָת** = رُبْع، **חֲמִישַׁת** أو **חֲמִישָׁת** = خُمس، **שְׁשִׁינַת** = سُّسِين، ... إلخ.

وفي اللغة العربية هناك ألفاظ خاصة للدلالة على الأعداد الكسرية، وهي مشتقة من الأعداد الأساسية، إذ نقول: ثُلث، رُبْع، خُمس، سُّسِين، سُّبْع، ... إلخ.

#### **خاتمة تضمن نتائج البحث:**

ما تقدّم يجد أنَّ اللغتين العربية والمعربية تتفقان في كثير من قواعد العدد الأساسية، وتختلفان في بعض الجزئيات.

**فمن مظاهر الاتفاق بينهما:**

- العددان (٢١ و ٢٠) يوفقاً المعلوم تذكيراً وتأنيثاً.
- الأعداد من (٩ - ٣) تخالف المعلوم، سواء كانت مفردة أو مركبة، فتدَّرَّكَ إذا كان المعلوم بعدها مؤنثاً، وتؤنث إذا كان المعلوم بعدها مذكرأً.

وعلى الرغم من الجهود التي بذلها اللغويون العرب، والمستشرقون من أجل تفسير هذه الظاهرة في إطار اللغة العربية وحدها، إلا أنَّ الراجح عندنا هو أنَّ ظاهرة المخالففة سامية موروثة عن اللغة السامية الأم، بدليل وجودها في معظم اللغات السامية.

- العدد (١٠) في كلتا اللغتين يخالف المعلوم، إذا كان مفرداً، ويافق المعلوم إذا كان مركباً.
- العددان (١١ و ١٢) يوافق جزءاهما المعلوم تذكيراً وتأنيثاً.
- ألفاظ العقود تلزم حالة واحدة مع المعلوم مذكراً كان أو مؤنثاً.
- تضاف الأعداد المفردة من (٢ - ١٠) إلى ضمائر الجر المتصلة في كلتا اللغتين.
- لا يوجد في اللغتين شكل خاص للأعداد الترتيبية، من أجل الدلالة على ترتيب المعلوم إذا كان في متلة فوق العشرة، لذلك تتم الدلالة على متلته هذه في العربية بطريقة تختلف عما هي عليه في العربية.
- في العربية تستعمل الأعداد الترتيبية للدلالة على أيام الأسبوع ماعدا يوم السبت، وفي العربية نلاحظ أنَّ أيام الأسبوع مشتقة من الأعداد أيضاً ما عدا يومي الجمعة والسبت.

- فيما يتعلّق بقاعدة تمييز العدد: فتمييز العدد في العربية يأتي على الغالب مجموعاً، ولكن هناك استثناءات قليلة يأتي فيها تمييز العدد مفرداً كما في اللغة العربية.
- ومن مظاهر الاختلاف بينهما:
  - في اللغة العربية يأتي العدد(٢)، سواء كان للمذكر أو للمؤنث، قبل المعدود، أمّا في اللغة العربية فتأتي بعد المعدود.
  - عند عطف الأعداد المفردة على ألفاظ العقود نجد أنَّ العدد المفرد يكون معطوفاً بينما يأتي المعطوف عليه من ألفاظ العقود في اللغة العربية. أمّا في اللغة العربية فيكون العكس.
  - تستخدم اللغة العربية الأعداد الأساسية للدلالة على أيام الشهر، أمّا اللغة العربية فستستخدم الأعداد الترتيبية.
  - تجمع الأعداد الترتيبية، في اللغة العربية، كما تجمع الأسماء والصفات، أمّا في اللغة العربية، فباستثناء العدد الترتيبى (أول)، الذي يُجمعُ جمْعٌ تكسيرٍ على (أوائل)، وباستثناء مؤنث (أول)، أي العدد (أولى)، الذي يُجمع على (أوليات)، لا يوجد جمْع مذكر سالم أو مؤنث سالم لباقي الأعداد الترتيبية.
- ولعلَّ هذا التشابه في قواعد العدد بين اللغتين العربية والعبرية يؤكّد ما ذكرته دائرة المعارف اليهودية في المجلد السادس، صفحة ٦٧ بأنَّ اليهود لم يؤلفوا كتاباً علميًّا في قواعد لغتهم إلاً بعد تلذذهم للعرب، وبعد أنْ نشأوا في مهد الثقافة العربية نشأةً مكْتَنِفهم من فهم العلوم العربية على اختلاف أنواعها. عند ذلك بدأ اليهود يتوجهون نحو وضع قواعد لغتهم متبعين في ذلك الطريق التي اتبعها علماء النحو العربي وكان للغة العربية تأثيرٌ في تقدُّم النحو العبري(١).

## قائمة المصادر والمراجع

— القرآن الكريم

١. — الكتاب المقدس (العهد القديم والجديد)، دار الكتاب المقدس، دار حلمي للطباعة، القاهرة، ١٩٧٠ م.
٢. — الأزهرى، شرح التصریح على التوضیح، المطبعة البهیة المصرية، القاهرة، ١٣٠٤ هـ.
٣. — بر جشنراسر، التطور النحوی للغة العربية، نشر: مكتبة الحاخامي، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٧.
٤. — ابن حناج الفرقاطي، أبو الوليد مروان، كتاب اللّمع، تحقيق: ي. ديرنبورغ، باريس، ١٨٦٦ م.

(١) — يُنظر: هنداوي، د. إبراهيم موسى، الأثر العربي في الفكر اليهودي، ص ٨.

٥. — حسن، د. عباس، *النحو الوافي*، نشر: دار المعارف، مصر، الطبعة الثالثة، ١٩٦٨.

٦. — الحسيني، مكي،  *نحو إتقان الكتابة العلمية باللغة العربية*، مطبوعات جمع اللغة العربية بدمشق، الطبعة الثانية، ٤٣٢هـ / ١١٢٠م.

٧. — أبو حضرة، د. زين العابدين، *قواعد اللغة العربية*، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٩٨م.

٨. — راشد، د. سيد فرج، *اللغة العربية (قواعد ونحو)*، دار المربخ، الرياض، ١٩٩٣م.

٩. — رشيد، د. فوزي، *قواعد اللغة الأكاديمية*، دار صفحات للدراسة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م.

١٠. — زيدان، جرجي، *الفلسفة اللغوية*، مراجعة وتعليق: د. مراد كامل، دار الهلال، القاهرة، دون تاريخ.

١١. — ابن سيد، **المخصوص**، المطبعة الأميرية، بولاق، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٣٢١هـ.

١٢. — سلامة يوسف، سلامة سليم، *العربية لهجة عربية عادية*، دراسة لغوية مقارنة ما بين اللغة العربية والعبرية، رسالة جامعية (ماجستير)، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، ٢٠٠٠م.

١٣. — سبيويه، الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، نشر مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٤٠٨هـ / ١٩٨٤م.

١٤. — السبوطي، *الأشياء والظواهر*، تحقيق: طه عبد الرؤوف سعد، مكتبة الكلبات الأزهرية، د.ت.

١٥. — الصفورى، عيسى، *شرح الكافية*، مخطوط بدار الكتب المصرية تحت رقم ١٨٨.

١٦. — الصواف، محمد توفيق، *اللغة العربية*، منشورات جامعة دمشق، كلية الآداب ٤-٢٠٠٥م.

١٧. — عبد الحميد، د. محمد بحر، *بين العربية ولهجاتها والعبرية*، كلية الآداب، جامعة عين شمس، ١٩٧٧م.

١٨. — عليان، د. شيد سليمان، *النحو المقارن بين العربية والعبرية*، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، ٤٢٣هـ / ٢٠٠٢م.

١٩. — ابن فارس، *المذکور المؤنث*، تحقيق: د. رمضان عبد النواب، مكتبة الخانجي، الطبعة الأولى، ١٩٦٩م.

٢٠. — كابلس، ريتشارد، *المقدمة التمهيدية للغة الأكاديمية*، ت: عبد الرحمن در كزلي، دار شمال، دمشق، ١٩٩٥م.

٢١. — كمال، ربحي، *دروس اللغة العربية*، منشورات جامعة دمشق، كلية الآداب، الطبعة السابعة، ٢٠٠٦م.

٢٢. — ماكليش، جون، العدد، ترجمة: د. خضر الأحمد، د. موفق دعبول، مراجعة: د. عطية عاشور، عالم المعرفة، العدد ٢٥، تشرين الثاني ١٩٩٩م.

٢٣. — المبرّد، المقتضب، تحقيق: محمد عبد الحال عصبة، نشر: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٤١٥هـ / ١٩٩٤م.

٢٤. — موسكاني، سبنبو، *مدخل إلى نحو اللغات السامية المقارن*، ترجمة: د. مهدي المخزومي و د. عبد الجبار المطلي، بيروت، ١٩٩٣م.

٢٥. — التجار، د. شوقي، **مشكلات لغوية**، مطبوعات هامة، جدة — السعودية، الطبعة الأولى ١٤٠٤ هـ ١٩٨٤ م.
٢٦. — ابن هشام، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، دار الفكر، بيروت، لبنان، دون تاريخ.
٢٧. — ابن هشام الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: محمد محى الدين عبد الحميد ط٤، القاهرة، ١٩٤٩.
٢٨. — هنداوي، د. إبراهيم موسى، **الأثر العربي في الفكر اليهودي**، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٣.
٢٩. — ابن بعشن، شرح المفصل، عالم الكتب، بيروت، دون تاريخ.
٣٠. — يوسف دارد، أقليميس، **اللمعة الشهية في نحو اللغة السريانية على كلام مذهب الغربيين والشرقين**، الناشر: قدموس للنشر والتوزيع ، سوريا، الطبعة الأولى ٢٠٠٨ م.
- (מלון חזש), **الأجزاء** (١،٢،٣،٤)، ירושלים ١٩٦٨. אברם שושן-אבן 31.
- משה גושן – גוטשטיין, זאב ליבנה, שלמה שפאן, הדקדוק העברי השימיושי, הוצאת שוקן, ירושלים ותל אביב, ١٩٧٦.
- רוזן, א, אלת מלים, תל-אביב, ١٩٨٤.
32. -Colloquial Hebrew, **The Complete Course for Beginners**, Zippi Lyttleton and Tamar Wang, Routledge, London and New York.
- Dillman ,**Ethiopic Grammar**. Translated by James A.Grichton,London,1907.
- GESENIUS (W.), **Hebrew Grammatik**, Leipzig, 1918.
33. - GRAY(L.), **Introduction to Semitic Comparative Linguistics**, Columbia university, 1934.
34. -Gordon,C.H.,**Ugaritic Manual**(Roma 1955).
- 35.-Robinson, **Syriac Grammar**, 4th edition,1962.

قواعد عدد در زبان عبری و پرسی تطبیقی آن با زبان عربی

\* دکتر وحید صفیه

چکیده

زبان های عبری و عربی به یک خانواده زبانی واحدی به نام خانواده زبان های سامی منتبه هستند. و این بدان معناست که اثبات تشابه این دو زبان خصوصاً از لحاظ قواعد نیاز به تلاش زیادی ندارد. خود منابع اصلی عربی بیان می کنند که یهودیان فقط بعد از شاگردی نزد عربها توانستند کتابهای علمی در قواعد زبانشن تألیف کنند. چراکه یهودیان با پیروی از شیوه علمای نحو عربی به وضع قواعد زبان عربی روی آوردن. از این رو می بینیم که بررسی تطبیقی قواعد دو زبان می تواند پتانسیل زیادی برای درک بسیاری از ابهامات دو زبان ارایه دهد و در حل بسیاری از مشکلات زبانی سهیم باشد که گاهی حل آنها خارج از چارچوب بررسی تطبیقی، دشوار است. همانطور که بررسی تطبیقی، به عرب های مشتاق آموزش زبان عربی نیز کمک می کند و آن با حذف زبان مادریشان از این زبان است که باعث می شود تعلیم زبان عربی آسان و راحت تر شود.

کلید واژه ها: قواعد، بررسی تطبیقی، عدد، زبان عبری، زبان عربی.

\* استادیار، گروه زیان‌وری، دانشگاه تبریز؛ لاذقیلہ، سوریہ.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۰۶/۲۰ ۰۶:۴۰ م تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۰۶/۲۷ ۱۱:۱۱ ه.ش

**Rules for Numerals in Hebrew and their Correspondence with Arabic Rules**

Vahid Safiyya\*

**Abstract**

Hebrew and Arabic belong to the family of Semitic languages. This means that it is easy to show the similarities between the two languages, particularly in terms of grammatical rules. Original Hebrew texts state that Jews could author texts on the rules of their language only after going through a period of apprenticeship with Arab. They followed the Arab syntacticians in formulating Hebrew grammar rules. Hence, comparative study of the language rules of the two languages can shed light on the obscure areas and help remove many problems, some of which are impossible to solve other than by using comparative methods. Similarly, comparative study help Arabs keen on learning Hebrew and makes its learning easier for them.

**Keywords:** grammar rules, comparative study, numerals, Arabic language, Hebrew

---

\* - Assistant Professor in Arabic Language and Literature, Tishreen University, Syria.

## كيف نكتب بحثاً بحثاً «دراسات في اللغة العربية وآدابها» العلمية المحكمة؟

الدكتور علي ضيغمي

### الملخص

مجلة «دراسات في اللغة العربية وآدابها» هي مجلة فصلية علمية دولية محكمة تصدرها جامعة سمنان الإيرانية بالتعاون مع جامعة تشرين السورية باللغة العربية منذ سنة ١٣٨٩ هـ، ش ٢٠١٠ م. تستقبل هذه المجلة البحوث التي تتسم بالجدة والأهمية عبر موقعها الإلكتروني بعد مراعاة كافة شروط نشرها. يوضح هذا البحث كيفية إعداد البحث وإرساله إلى مجلة «دراسات في اللغة العربية وآدابها» ومتابعته في مراحل التحكيم حتى إعلان النتيجة النهائية من قبل المجلة وطبع البحث وعرضه في الموقع الإلكتروني للمجلة.

إن قراءة هذا البحث بشكل دقيق من قبل الباحثين الذين يتولون إرسال بحث إلى المجلة والالتزام بما ذكر فيه تؤدي إلى التعرف على المعايير المطلوبة لدى القائمين على المجلة وزيادة السرعة والدقة في دراسة البحوث المرسلة إلى المجلة.

**كلمات مفتاحية:** دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، كتابة بحث، مقالة علمية محكمة.

### المقدمة

مجلة «دراسات في اللغة العربية وآدابها» هي فصلية علمية دولية محكمة تم تأسيسها وفق اتفاقية تعاون بين جامعتي سمنان الإيرانية وتشرين السورية وتنشر الأبحاث المتعلقة بالدراسات اللغوية والأدبية التي تبرز التفاعل القائم بين اللغتين العربية والفارسية، وتسلط الضوء على المثقفة التي تمت بين الحضارتين العريقتين<sup>١</sup>، وقد صدر العدد الأول منها عام ١٣٨٩ هـ، ش ٢٠١٠ م.

يتم عرض بحوث هذه المجلة، إضافة إلى موقعها الإلكتروني الرسمي ([www.lasem.semnan.ac.ir](http://www.lasem.semnan.ac.ir))<sup>٢</sup> في موقع شهيرة أخرى مثل: <sup>٣</sup>[Google Scholar](http://www.google.com/scholar) ، <sup>٤</sup>[Magiran](http://www.magiran.com) ، <sup>٥</sup>[Noormags](http://www.noormags.com) ، <sup>٦</sup>[SID](http://www.sid.ir) ، <sup>٧</sup>[ISC](http://www.isc.gov.ir) ، <sup>٨</sup>[IWSC](http://www.iwsc.org) .

<sup>١</sup>- أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، سمنان، إيران. [zeighami@semnan.ac.ir](mailto:zeighami@semnan.ac.ir) تاريخ الوصول: ٢٠١٤/٠٥/٢٩ هـ، ش ١٣٩٣/٠٥/٠٧ هـ، ش ١٣٩٣/٠١/١٨ م = ٢٠١٥/٠١/١٨ هـ، ش ١٣٩٤/٠٢/٢٨ م = ٢٠١٥/٠١/١٨ هـ، ش ١٣٩٣/٠١/١٨ م

<sup>٢</sup>- انظر: مقدمة شروط نشر المجلة في كافة الأعداد المطبوعة حتى العدد السادس عشر.

<sup>٣</sup>- قاعدة توثيق بحوث العالم الإسلامي ([www.iwsc.org](http://www.iwsc.org)), ([www.isc.gov.ir](http://www.isc.gov.ir)), ([www.IWSC.org](http://www.IWSC.org))

<sup>٤</sup>- المركز التوثيقي العلمي للجهاد الحامعي الإيراني ([www.sid.ir](http://www.sid.ir)) (Scientific Information Database)

<sup>٥</sup>- بنك معلومات المجالات والصحف الإيرانية. ([www.magiran.com](http://www.magiran.com))

المشكلة الرئيسة التي يعاني منها مسؤولو المجلة لدى استلام البحث هي عدم مراعاة شروط نشر المجلة والهيكلية العلمية لبعض البحوث، ما يؤدي إلى إعادة البحث إلى أصحابها للقيام بمراعاة شروط النشر وتعديل البحث فتستغرق دراسة البحث فترة طويلة.

ونظراً لكون هذا البحث تطبيقياً فالمنهج العلمي المتبعة فيه لا يمكن حصره في أحد المناهج العلمية المتدوالة لكتابه المقالات العلمية المحكمة غير أننا حاولنا أن نوضح بما يشبه المنهج الوصفي التحليلي كيفية كتابة بحث لهذه المجلة وإرساله عبر موقعها الإلكتروني ([www.lasem.semnan.ac.ir](http://www.lasem.semnan.ac.ir)) ليفيد الباحثين في بحوثهم اللاحقة المرسلة إلى المجلة.

المنهج الوصفي التحليلي هو منهج يبدأ بتحديد المشكلة ووضع الفرضيات وجمع البيانات والمعلومات ومن ثم تحليلها وتفسيرها للوصول إلى النتائج والتوصيات<sup>١</sup>.

تبع صرورة هذا البحث من أنَّ الكثير من الباحثين الذين يرسلون بحوثهم إلى المجلة لا يتزمون، مع الأسف، بمعايير المجلة وشروط النشر فيها ما يؤدي هدر وقت الباحثين وأصحاب المجلة وتضييع جهودهم. وعليه، يكون من الواضح أنَّ هدف البحث هو إفاده الباحثين في بحوثهم القادمة وتقليل الوقت اللازم لدراسة المقالة وترفير جهود الباحثين ومسؤولي المجلة.

وفي سوابق البحث، تحدِّر الإشارة إلى بحث باللغة الفارسية بعنوان: «نحوه نگارش مقاله برای مجله علمی و پژوهشی مدل سازی در مهندسی» (كيفية كتابة مقالة علمية محكمة لمجلة صناعة النماذج في الهندسة)، حيث كتب السيد حسين نادربور المدير التنفيذي للمجلة أربع صفحات حول كيفية كتابة بحث لهذه المجلة. كما هناك تعليمات بسيطة للباحثين نشرت في موقع مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها الإلكتروني<sup>٢</sup> أو في مقدمة بعض الأعداد السابقة<sup>٣</sup> من المجلة. غير أنه لم يكتب بعد الآن أيَّ بحث يوضح كيفية كتابة بحث مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها بهذا الشكل. وقد ذكرنا في هذا البحث أجزاء البحث حسب معاير المجلة ووضّحنا كيفية كتابتها ثم ذكرنا مراحل إرسال البحث عبر موقع المجلة وتحكيمها وتعديلها إلكترونياً وطبعها في المجلة.

<sup>١</sup> - مركز البحث الحاسوبية للعلوم الإسلامية. ([www.noormags.com](http://www.noormags.com))

<sup>٢</sup> - ربحي مصطفى علبة وعثمان محمد غبب، مناهج وأساليب البحث العلمي النظرية والتطبيق، ص ٤٣.

<sup>٣</sup> - انظر: دليل كتابة المقالات، [www.lasem.semnan.ac.ir](http://www.lasem.semnan.ac.ir).

<sup>٤</sup> - انظر مقدمة أسرة التحرير في أعداد ١٢ إلى ١٦ من المجلة.

وقد لا يعتبر البعض هذا البحث بحثاً علمياً محكماً بما للكلمة من معنى غير أن فوائده لا تخفي على أحد، إذ يساعد الباحثين ومسؤولي المجلة في كتابة البحوث وإرسالها إلى المجلة. وقد حاولنا في هذا البحث أن نركّز على المعايير الشكلية لكتابه بحث وإرساله.

### الموضوع وعنوان البحث

يجب أن يكون الموضوع والعنوان في المقالات العلمية المحكمة محدداً جديداً مختصراً مفيداً واضحاً ملFTAً لالاتباه<sup>١</sup>. والأسئلة التي تطرح في تقويم العنوان في الأبحاث العلمية تتعلق بنفس المعايير عادة<sup>٢</sup>. إن عنوان البحث المرسلة إلى مجلة «دراسات في اللغة العربية وآدابها»، بعد مراعاة الميزات المذكورة، يكتب بالقلم الأسود الغامق في الوسط في سطر على حدة وبقلم Traditional Arabic قياس ١٤.

وفي الملخصين الفارسي والإنجليزي يجب أن يكون العنوان مطابقاً للعنوان العربي وبنفس الميزات إلا أن القلم يختلف في الملخصين، حيث يكتب الملخص الفارسي بقلم B lotus قياس ١٤ وفي الملخص الإنجليزي وكل كلمة إنجليزية ذكرت في البحث بقلم Times New Roman قياس ١٢ داخل النص وقياس ١٠ في المهاوش.

### الكاتب ومعلوماته

يكتب اسم الكاتب بعد عنوان البحث داخل النص في السطر الذي يلي عنوان البحث بالقلم العادي في اليسار. أمّا المعلومات المطلوبة من المؤلف في الملخصات الثلاثة فتدون كما يلي: أولاً: تحت عنوان البحث: اللقب العلمي (الدكتور/الدكتورة) ثم الاسم الكامل بالترتيب العادي ثانياً: في الخامس السفلي: الدرجة العلمية<sup>٣</sup>، الفرع الدراسي، اسم الجامعة، اسم المدينة، اسم البلد، البريد الإلكتروني أو الرقم الهاتفي لكل مؤلف على حدة محددة بنجمة تشير إلى اسم المؤلف (\*) وللكاتب الثاني توضع بمحتان وللكاتب الثالث ثلاثة نجوم وhelm جرأ.

<sup>١</sup> - صادق عسكري، نقدى بر انتخاب موضوع و عنوان مقاله در مجلات علمى - پژوهشى زبان و ادبیات عربى، مجلة زبان و ادبیات عربى، ص ٩٩.

<sup>٢</sup> - انظر: محمد متير حجاب، الأسس العلمية لكتابة الرسائل الجامعية، ص ١٠٩.

<sup>٣</sup> - انظر: جدول رقم ٢: المصطلحات المستعملة في المجلة.

وإذا كان للبحث أكثر من كاتب فيجب أن يُحدّد الكاتب المسؤول بكتابه عبارة (الكاتب المسؤول / الكاتبة المسؤولة) بين قوسين في الاسم السفلي بعد اسم البلد. وإذا لم يتم تحديد الكاتب المسؤول، فسوف يتم اعتبار الكاتب المذكور اسمه أولاً هو الكاتب المسؤول.

وفي الملخصين الفارسي والإنجليزي للبحث، يجب أن تُكتب المعلومات نفسها وبالترتيب نفسه أيضاً. وعند إرسال البحث إلى المجلة عبر الموقع، يجب أن يرسل المؤلف ملفين: أحدهما، وهو الملف الرئيس، يكتب فيه اسم الكاتب بعد العنوان ومعلوماته في الاسم السفلي والملف الثاني الذي يرسل إلى الحكم يجب أن يكون خالياً من الأسماء والمعلومات في أيٍ من الملخصات الثلاثة.

### الملخص وكيفيته

الملخص هو صورة مصغرة للبحث ويجب أن يتضمن أهم النتائج التي توصل إليها الباحث<sup>١</sup>. ولكي يكون الملخص صورة مصغرة للبحث، يجب أن يحتوي ثلاثة عناصر وهي: التعريف بالموضوع (أو طرح الإشكالية)، وأهم مفاصل البحث، وأهم النتائج<sup>٢</sup>.

يجب على الباحثين أن يكتبوا كلمة «الملخص» بالقلم الأسود الغامق في اليمين في سطر مستقل وبقلم Traditional Arabic،قياس ١٤، ثم يلي نصّ الملخص بالقلم العادي في السطر التالي على ألا يقل عن ٢٠٠ ولا يزيد على ٢٥٠ كلمة ولا يذكر فيه منهج البحث ولا التمهيدات غير الضرورية، بل يركز على أهم نقاط البحث وأهم نتائجه بحيث تغنى قراءته عن قراءة البحث.

### الكلمات المفتاحية

هي ثلات إلى خمس كلمات يقوم عليها البحث وتستعمل في إرشاد الباحثين والقراء إلى البحث في البحث الإلكتروني والموضوعي وتدرك في نهاية الملخص بفواصل مناسبة عن آخر كلمة فيه. و«يجب اختيار كلمات ارتكز عليها البحث بالفعل، حيث هناك فهم خاطئ يعتبر الكلمات المفتاحية كلمات وردت في البحث سواءً تمحور البحث حولها أم لم يتمحور»<sup>٣</sup>.

ويجب على الباحثين أن يكتبوا عبارة «كلمات مفتاحية» دون الـ متبوعة بنقطتين وأن يتجنّبوا ذكر عبارات أخرى، حيث تُكتب هذه المفردات في نفس السطر تفصل بينها فارزة، وتُكتب نقطة بعد الكلمة الأخيرة.

<sup>١</sup> - أحمد شلي، كيف تكتب بحثاً أو رسالة؟ ص ١٦١.

<sup>٢</sup> - انظر: شاكر العامري، ملاحظات عامة على كتابة البحوث والمقالات العلمية، [www.ameri.semnan.ac.ir](http://www.ameri.semnan.ac.ir).

<sup>٣</sup> - انظر: شاكر العامري، ملاحظات عامة على كتابة البحوث والمقالات العلمية، [www.ameri.semnan.ac.ir](http://www.ameri.semnan.ac.ir).

### المقدمة وعناصرها

عناصر المقدمة ستة وهي: التمهيد، وأهمية البحث وضرورته، وهدفه، ومنهجه، وسابقته، والأسئلة والفرضيات<sup>١</sup>. ويجب على الباحث أن يكتب هذه العناصر الستة في مقدمة بحثه ولكن لا يحدّدها كعنوانين فرعية، بل يكتفيها ضمن النص وإن أراد أن يميّزها عن النص فيستطيع تسويد العناصر أو وضع خط تحت الكلمة.

وعند ذكر منهج البحث يجب أن لا يكتفي الباحث بذكر المنهج فقط بل يوضح المنهج في سطر أو سطرين. ويتضمن المنهج العلمي مجموعة من الخطوات التي يتم في إطارها البحث العلمي والتي لا يجدها عنها الباحث مهما اختلفت الموضوعات وهي على التوالي: ١- تحديد المشكلة تحديداً دقيقاً. ٢- جمع المعلومات عن هذه المشكلة. ٣- وضع الفرضيات المقترنة لحل المشكلة. ٤- اختبار صحة الفرضيات. ٥- التوصل إلى نتائج يمكن تعوييمها.

وقد ذُكرت في كتاب منهجية البحث مناهج علمية مختلفة لكتابة البحوث، من أهمها: المنهج الوصفي، والمنهج التاريخي، والمنهج التجاري، والمنهج الاستقرائي، والمنهج الاستدلالي، والمنهج الديالكتيكي، والمنهج المقارن<sup>٢</sup>. وليست كل هذه المناهج مناسبة للبحوث الخاصة باللغة العربية وآدابها، حيث تكثر الاستفادة في الجملة من المنهج الوصفي التحليلي<sup>٣</sup>، وقد يستفاد من المنهج التاريخي في الدراسات المقارنة، كما أن المنهج السيميائي هو من مناهج البحث العلمي الحديثة.

وعند ذكر سابقة البحث يجب أن يركّز الباحث على أقرب البحوث من مجتمعه ويدرك أهم النتائج التي توصلت إليها تلك البحوث مبيناً اختلاف بحثه عن البحوث السابقة. يجب أن لا تتجاوز المقدمة، بما فيها العناصر المذكورة، صفحتين أو ثلاثة صفحات. كما يجب أن لا يتجاوز عدد صفحات البحث عشرين صفحة بما فيها الأشكال والصور والجدواں والمراجع والملخصات الثلاثة للبحث<sup>٤</sup>.

<sup>١</sup> - انظر: استمارة تقوم البحوث في مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها وشاكير العامري، ملاحظات عامة على كتابة البحوث والمقالات العلمية. [www.ameri.semnan.ac.ir](http://www.ameri.semnan.ac.ir).

<sup>٢</sup> - محمد الصاوي محمد مبارك، **الباحث العلمي** أنسسه وطريقة كتابته، ص ١٩.

<sup>٣</sup> - انظر: محمد عبيدات وآخرون، **منهجية البحث العلمي** القواعد والمراحل والتطبيقات، ص ٣٣ - ٤٨ ومانجو جبدير، **منهجية البحث**، ترجمة ملكة أبيض، ص ٧٩ - ١١٥.

<sup>٤</sup> - انظر شروط نشر المجلة، الملاحظة العاشرة.

### كيفية الإحالة

- ✓ ينبغي للباحث أن يكون أميناً في ما ينقل، فلا ينسب لنفسه شيئاً لم يقله، صغيراً كان أو كبيراً.
- ✓ ينبغي للباحث ألا يأخذ آراء غيره على أنها حقائق مسلماً بها، بل عليه أن يناقش الآراء المطروحة ويدرس بعمقٍ ما كتبه غيره.
- ✓ ينبغي أن يعرف الباحث أن الحقائق العلمية المسلمة والبيهارات الواضحة لا تحتاج إلى توثيق.
- ✓ أن يراعي الباحث، عند نقل أيّ نص، كون النص المنقول كامل المعنى، فلا ينقل نصوصاً مبتورة.
- ✓ إذا اشترك في الكتاب الواحد مؤلفان أو ثلاثة فينبغي ذكرهم جميعاً، فإذا زادوا عن ثلاثة، ذكر الاسم الذي يرتبط به الكتاب أكثر من غيره ويقال: فلان وآخرون.
- ✓ إذا ورد في نص من النصوص عبارة يراها الباحث خطأ لغويًّا أو إملائياً فلينقلها كما هي وليقلل في المامش: هكذا في الأصل والصواب هو كذا.
- ✓ لا يعتمد الباحث في كتابته للمقدمة أو النتيجة على آية مراجع، باستثناء ما يذكره من آيات قرآنية وأحاديث نبوية<sup>١</sup>.

### الإحالات المباشرة وغير المباشرة

لا يميّز بعض الباحثين بين الإحالات المباشرة وغير المباشرة أو يخلطون بينهما، وقد ذكر الدكتور شاكر العameri في موقعه هذه القضية بوضوح، حيث قال: «الإحالات المباشرة هي كالقرآن؛ لا يجوز التلاعب بها، بينما تكون الإحالات غير المباشرة كالحديث القدسي؛ معناه من الله ولفظه من الرسول (ص)، وكذلك الإحالة غير المباشرة معناها من المصدر ولفظها من الباحث»<sup>٢</sup>. وهناك بعض الباحثين الذين لا يجيئون استعمال الإحالات، إذ يجب أن تكون الإحالات أدلة وشواهد على صحة الاستنتاجات والتحليلات، أو تكون فيها معلومة أو معلومات جديدة تزيد في إغناء البحث، لأن تكون سياقاً لكلام الباحث أو بديلاً عنه. ويجب عدم البدء بإحالة بعد العنوان مباشرة، بل يجب توضيح الموضوع أو التمهيد له أولاً، إذ إنّ بدء الموضوع بإحالة دون تمهيد يدلّ على فقر الباحث الثقافي وعدم ثقته بنفسه وعدم قدرته على الكتابة وعدم سيطرته على موضوع البحث. كما يجب الحرص على عدم تتابع الإحالات، بل يجب الفصل بينها بفواصل مناسبة. وقد يعود سبب تتابع الإحالات إلى عدم اتباع الطريقة الصحيحة في الإحالة واستعمال الإحالات سياقاً للبحث. فيجب على

<sup>١</sup>- انظر: طلعت محمد عفيفي سالم، *الطريقة المنهجية في إعداد الأبحاث العلمية*، ص ١٥ - ٢٠ .

<sup>٢</sup>- انظر: شاكر العameri، *ملاحظات عامة على كتابة البحوث والمقالات العلمية*، [www.ameri.semnan.ac.ir](http://www.ameri.semnan.ac.ir)

الباحث الالتزام بالأمانة العلمية في الإحالات عامة وفي الإحالات غير المباشرة خاصة، لا أن يقوم الكاتب باقتطاف كلمات من المصدر ورصفها إلى جانب بعضها، فإن لم يستطع فعلية اللجوء للإحالات المباشرة وإلا يُعد سارقاً<sup>١</sup>.

إحالات مجلة «دراسات في اللغة العربية وآدابها» تختلف عن بقية المجالات العلمية الإيرانية في مجال اللغة العربية وآدابها حيث تُذكر الإحالات في تلك المجالات داخل النص عادة، أمّا إحالات المجلة فتذكَر في الهواشم السفلية في كل صفحة على حدة ويتم اتباع الترتيب الآتي: إذا كان المصدر/ المرجع كتاباً: اسم الكاتب بالترتيب العادي تبعه فاصلة، عنوان الكتاب بالقلم الأسود الغامق تبعه فاصلة، رقم الصفحة متبعاً بنقطة. وإذا كان المصدر/ المرجع أكثر من مجلد فيذكر رقم الجلد ثم رقم الصفحة أو الصفحات. وإذا تعددت الصفحات فيتم الفصل بين رقم الصفحة الأولى ورقم الصفحة الأخيرة بشرطه (ـ)، إلا أن تتم الإشارة إلى صفحتين متبعتين فيتم الفصل بينهما بالواؤ. وإذا كان المصدر بحثاً فيتبع الترتيب الآتي في الحاشية السفلية: اسم الكاتب بالترتيب العادي متبعاً بفاصلة، عنوان البحث بالقلم الأسود الغامق، متبعاً بفاصلة، عنوان المجلة، رقم الصفحة متبعاً بنقطة. وإذا كان المصدر موقعاً إلكترونياً فيُذكر اسم الكاتب بالترتيب العادي متبعاً بفاصلة ثم عنوان البحث بالقلم الأسود الغامق متبعاً بفاصلة،<sup>٢</sup> ولا يحتاج الأمر لذكر العنوان الإلكتروني بكامله في الهامش وذلك لطول بعض العنوانين الذي قد يبلغ السطر والسطرين، بل يكتفى بذكر عنوان الموقع واسم الصفحة التي ذُكر فيها النص المنقول أو المشار إليه ولا داعي لذكر التاريخ في الهامش ويكتفي ذكره في قائمة المصادر، كما أنه لا داعي لذكر الصفحة في قائمة المصادر والمراجع.<sup>٣</sup>

و«يجب الاعتماد على المصادر التخصصية، لا المصادر الإلكترونية العامة، ولكن كتاب متخصصين وليس لأفراد مجهولين يعبرون عن انتباهم ووجهات نظرهم دون أدلة مقبولة. وليرعلم الباحث أنّ مناقشته للأفكار المطروحة منطقياً وعقلياً أفضل من الاعتماد على مصدر غير موثوق به. وكلّما كان الاعتماد على المصادر الإلكترونية أقلّ كلّما كان أفضل».<sup>٤</sup>

<sup>١</sup> - المرجع نفسه.

<sup>٢</sup> - انظر شروط نشر المجلة، الملاحظة الرابعة.

<sup>٣</sup> - انظر: شاكر العامري، ملاحظات عامة على كتابة البحوث والمقالات العلمية، [www.ameri.semnan.ac.ir](http://www.ameri.semnan.ac.ir)

<sup>٤</sup> - المرجع نفسه.

يجب كتابة حرف «ص» قبل رقم الصفحة للمصدر في الهامش السفلي وتكتب في نهاية كل إ哈لة نقطة. وقياس قلم الإحالات هو ١٢، وتكتب أرقام الإحالات داخل النص دون فوسين في أعلى نهاية الكلمة الأخيرة من النص المنقول وقبل النقطة ويتم إدراجها عبر قسم References في برنامج Word ليتغير عدد الإحالات آلياً ويبدأ من الواحد في كل صفحة على حدة.

إن أراد مؤلف أن يذكر المعادل الإنجليزي للمصطلحات المذكورة داخل النص فيذكره في الهامش السفلي مرتباً من الجهة اليسرى. وبشكل عام يجب أن يعرف الباحث أن كل ما لا يتصل بالبحث بشكل مباشر يتم ذكره في الهامش كحياة الشاعر والكتاب وما شابه.

### العناوين الفرعية وخصائصها

للعناوين الفرعية دور هام في تقويم البحث ولها معايير خاصة<sup>١</sup>. تكتب العناوين الفرعية للبحث في المجلة بالقلم الأسود الغامق قياس ١٤ ولا توضع نقطتان بعد هذه العناوين، ولا يوضع سطر فارغ قبل العناوين الفرعية أو بعدها عادة، بل تراعي فاصلة معقولة من قسم Page Layout - Spacing . ويلي نص البحث العناوين الفرعية في السطر التالي بالقلم العادي.

لا ترقم العناوين الفرعية في مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها كبعض الحالات الأخرى، بل تكتب العناوين متسلسلة على أساس الترتيب التالي:

(الجدول رقم ١)<sup>٢</sup>

بدل	أسلوب الترميم العربي الصحيح المستعمل في المجلة
-١	.١
-٢	.٢
-٣	.٣
٣-١	.أ.
٣-٢	.ب.
٣-٣	.ج.
٣-٣-١	<u>أولاً.</u>
٣-٣-٢	<u>ثانياً.</u>

<sup>١</sup> - انظر: صادق عسكري، نقدي بر مباحث فرعى وعنوان های داخلی مقالات علمی -پژوهشی زبان و ادبیات عربی، مجله انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، ص ٩٨-٩٩.

<sup>٢</sup> - انظر موقع المجلة، أسلوب الترميم العربي الصحيح: [www.lasem.semnan.ac.ir](http://www.lasem.semnan.ac.ir)

٣-٣-٣	ثالثاً.
٣-٣-٣-١	(١)
٣-٣-٣-٢	(٢)
٣-٣-٣-٣	(٣)
٣-٣-٣-٣-١	(أ)
٣-٣-٣-٣-٢	(ب)
٣-٣-٣-٣-٣	(ج)
٣-٣-٣-٣-٣-١	(أولاً)
٣-٣-٣-٣-٣-٢	(ثانياً)
٣-٣-٣-٣-٣-٣	(ثالثاً)

### الجدواول والرسوم البيانية وكتابة الأبيات

إن كان للبحث جدواول أو رسوم بيانية فتكتب داخل النص مرقة وتحتكتب أرقام الجدواول والرسوم البيانية فوقها بقلم قياس ١٢ داخل قوسين. ولكتابة الأبيات الشعرية يجب كتابتها عبر قسم Insert، حيث يتم اختيار جدواول في ثلاثة أعمدة ويكتب المصراعان في العمودين الأول والثالث ويتم اختيار الجدواول ويضغط على زر **justify** أعلى وسط الصفحة وبعد نهاية المصراع يضغط على **Shift Home - Paragraph Enter** لتكون نهايات الأبيات منضدة. ثم يتم محو خطوط الجدواول عبر قسم

- Bottom Border - No Borders نمو:

وَافْعُلْ بِنَفْسِكَ فِعْلَ مَنْ يَتَّرَزَهُ حَذَرَ الْجَوَابِ، فَإِنَّهُ بِكَ أَشَبَّ بِالْجِلْمِ، أَوْ بِالصَّمْتِ مِمَّنْ يَسْفَهُ	إِكْرَهٌ لِغَيْرِكَ مَا لِنَفْسِكَ تَكْرَهُ وَادْفَعْ بِصَمْتِكَ عَنْكَ خَاطِرَةَ الْخَتَاءِ، وَكِيلِ السَّفَاهَةِ إِلَى السَّفَاهَةِ، وَاتَّصِفْ
---	---

النتيجة وميزاتها

يجب أن تكون نتائج البحث جديدة وغير بدائية ونتيجة جهد الباحث نفسه ومن الأفضل أن تكتب مرقة ووفق ترتيب منطقي بين النتائج.

يجب على الباحثين أن يتزموا بالتوحيد في استعمال مفردات ومصطلحات المحلة فلا يستخلموها متعددة للعناوين الفرعية الأساسية. وبالنسبة إلى عنوان قسم النتائج، يجب أن تذكر كلمة «النتيجة» قبل ذكر النتائج. وإن كان للبحث فتح آفاق لبحوث قادمة فيستطيع الباحث أن يذكره هنا

كما يمكنه أن يذكر الشكر والتقدير لمن ساعده في البحث في بضعة أسطر بعد النتيجة<sup>١</sup> ولا يذكر عادة الشكر وفتح الأفاق في نتائج المقالات العربية ويكتفى بذلك أَهمَّ النتائج.

### قائمة المصادر والمراجع وكيفية ذكر المعلومات

هناك فرق بين المصدر والمرجع: «المصدر هو كل ما يشتمل على المادة العلمية الأساسية للبحث ويعتمد عليه الباحث اعتماداً مباشراً. والمرجع هو: كلّ ما يشتمل على معلومات لها صلة بالمادة الأساسية الواردة في المصدر»<sup>٢</sup>. الواقع أنّ معيار التفريق بين المصدر والمرجع يتعلّق بنوعية المعلومات المنقولة من المصادر؛ «إن كانت مهمة لا يمكن الاستغناء عنها كانت الكتب التي أخذت منها مصادر، وإن كانت قليلة الأهمية كأن تكون تأكيداً لمعلومات مذكورة أو توسيعاً في ناحية من نواحي البحث أو ما شابه ذلك بحيث يمكن الاستغناء عنها دون أن يضرّ ذلك بأصل البحث فهي مراجع»<sup>٣</sup>. فكلما اعتمد الباحث على مصادر أكثر كلّما ازدادت القيمة العلمية لبحثه أكثر.

يتمّ فصل الكتب، والرسائل العلمية، والبحوث، والموقع الإلكتروني، في قائمة المصادر والمراجع، عن بعضها البعض بعنوانين فرعية. وإن كانت هناك مصادر من لغات مختلفة فيتمّ فصل اللغات أيضاً. تدوّن قائمة المصادر والمراجع في مجلة «دراسات في اللغة العربية وآدابها» بالترتيب المجائّي لشهر المؤلفين متبعاً بفاصلة، يليها بقية الاسم متبعاً بفاصلة، ثمّ عنوان الكتاب بالقلم الأسود الغامق متبعاً بفاصلة، رقم الطبعة متبعاً بفاصلة، مكان النشر متبعاً بقطفين، اسم الناشر متبعاً بفاصلة، تاريخ النشر متبعاً بنقطة.

وإذا كان المصدر بحثاً في مجلة علمية فيبدأ التدوين باسم الشهرة متبعاً بفاصلة، يليها بقية الاسم متبعاً بفاصلة، ثمّ عنوان البحث بالقلم الأسود الغامق متبعاً بفاصلة، يليه اسم المجلة متبعاً بفاصلة، رقم العدد متبعاً بفاصلة، تاريخ النشر متبعاً بفاصلة ثم رقم الصفحة الأولى والأخيرة متبعاً بنقطة.

وإذا كان المصدر موقعاً إلكترونياً فيبدأ التدوين باسم الشهرة للكاتب متبعاً بفاصلة يليها بقية الاسم متبعاً بفاصلة ثم عنوان البحث بالقلم الأسود الغامق متبعاً بفاصلة، ثم عنوان الموقع متبعاً بفاصلة وتاريخ النشر بين قوسين متبعاً بنقطة<sup>٤</sup>.

<sup>١</sup> انظر: أحد فرامرز قرامكي، روش نگارش و تدوین مقالات علمی- پژوهشی، [www.iaall.ir](http://www.iaall.ir).

<sup>٢</sup> - أحمد شرف وأحمد يوسف حافظ، مهارات البحث العلمي، ص ١٦.

<sup>٣</sup> - انظر: شاكر العامری، ملاحظات عامة على كتابة البحوث والمقالات العلمية، [www.ameri.semnan.ac.ir](http://www.ameri.semnan.ac.ir).

<sup>٤</sup> - انظر: شروط النشر في المجلة، الملاحظة الثالثة.

### الملاخصان الفارسي والإنجليزي

يجب أن يكتب الملاخصان الفارسي والإنجليزي داخل الملف الرئيس للبحث بعد قائمة المصادر والمراجع ولا ينس الباحث كتابة العنوان والكلمات المفتاحية بتلك اللغة. القلم كما ذكر، في الملاخص الفارسي هو B lotus قياس ١٤ للنص وقياس ١٢ في الهامش. وفي الملاخص الإنجليزي هو Times New Roman قياس ١٢ للنص وقياس ١٠ في الهامش.

يجب على الباحث أن يترجم الملاخص العربي بشكل صحيح إلى الفارسية أو الإنجليزية وأن يتتجنب الترجمة الآلية التي يشوبها الكثير من الأخطاء. وإن كان لا يجيد إحدى هاتين اللغتين فيجب عليه أن يستعين بمترجم حاذق.

### المصطلحات المستعملة في المجلة:

المصطلحات التي تستعمل في هذه المجلة والتي يجب على الباحثين أن يتزاموا بها هي:

(جدول رقم ٢: المصطلحات المستعملة في مجلة دراسات)

المصطلح المستعمل في المجلة	ملاحظات
(د.ت)	عندما لا يعرف التاريخ.
(د.م)	عندما لا يعرف المكان.
(د.ط)	عندما لا يعرف الطبيعة.
الملاخص	بدل المستخلص أو الخلاصة أو ملخص
كلمات مفتاحية	بدل الكلمات الرئيسية أو الكلمات المفتاحية أو الكلمات الدليلية
المقدمة	بدل التمهيد أو مقدمة أو تمهيد
النتيجة	بدل النتائج أو الخاتمة أو نتيجة أو نتيجة البحث
قائمة المصادر والمراجع	بدل القائمة أو قائمة المصادر أو غيرها
الموقع الإلكتروني	بدل قائمة الواقع الإلكتروني
مدرس / مدرّسة	في الفارسية «مربي» وفي الإنجليزية: Lecturer
أستاذ مساعد / أستاذ مساعدة	في الفارسية «استاديار» وفي الإنجليزية Assistant Professor
أستاذ مشارك / أستاذة مشاركة	في الفارسية «دانشيار» وفي الإنجليزية: Associate Professor
أستاذ	في الفارسية «استاد» وفي الإنجليزية: Professor

Ph.D. Student	طالب دكتوراه/طالبة دكتوراه
M.A. Student	طالب ماجستير / طالبة ماجستير <sup>١</sup>

### ملاحظات إملائية لدى كتابة البحث باللغة العربية:

يجب أن يتزامن الباحثون بالملاحظات الإملائية التالية لدى كتابة البحث باللغة العربية وطبعها في الحاسوب وعليهم أن يستعملوا لوحة المفاتيح العربية حتى تطبع الحروف العربية بشكلها الصحيح:

#### ١. همزة الوصل والقطع:

من الأمور التي لا يراعيها الباحثون، عادةً، في كتابتهم باللغة العربية هي كتابة همزة القطع بشكل صحيح. فكما يعرف الباحثون الكرام أنه توضع علامة «ء» على الألف في همزة القطع نحو: (أ، إ) ولا توضع هذه العلامة على همزة الوصل أو يكتب بعض الأحيان «ـ» صغيرة على الألف نحو: (ـ، أ).

#### أ. أهم مواضع همزة القطع:

أولاً: باب إفعال (ماض، مبنياً للمعلوم أو للمجهول / أمر / مصدر)، نحو: أغلق، أغلاق، أغلاق، إغلاق.

ثانياً: همزة المتكلم وحده من كل فعل مضارع لكل باب مجرد أو مزيد. نحو: أذهب.

ثالثاً: إذا كانت الهمزة من جذر الفعل نحو: أخذ ورأى وقرأ.

رابعاً: الأفعال (أفعل التفضيل / أفعل التعجب / أفعل الصفة المشبهة / أفعل اسم العلم).

خامساً: همزة الحروف ماعدا «ـ» التعريف (إلى / أ / إن / أن / أم / إذ).

سادساً: همزة الضمائر (أنت، وأنتما، وأنتم، وأنتم، وأنا).

سابعاً: همزة أوزان حجم التكسير (أفعل، وأفعلة، وأفعال، وأفعال، و...)

ثامناً: همزة أسماء العلم نحو: إبراهيم، وإسماعيل، وإيران.

#### ب: أهم مواضع همزة الوصل:

أولاً: الماضي الخماسي والساداسي ومصدرهما وأمرهما، نحو: «وانتخب، وانتخب، وانتخب».

ثانياً: الأمر الثلاثي مزيدة في أول الفعل. نحو: «واكتب، واذهب».

ثالثاً: في بداية عشرة أسماء، وهي: اسم واست وابن وابنة وامرؤ وامرأة واثنان واثنان وابن وابن (في القسم).

<sup>١</sup> - وينم حذف كلمة طالب من كان يحمل شهادة الماجستير متوجعاً بالفرع الدراسي، هكذا: ماجستير آداب / ترجمة في اللغة العربية.

✓ لا تكون المهمزة في الأسماء السبعة الأولى همزة وصل إلّا في الإفراد والثنية وأما في الجمع فتعتبر المهمزة همزة قطع.

رابعاً: في حرف واحد وهو الـ التعريف، نحو «والكتاب والمدينة والرجل».

خامساً: همزة الـ الموجودة في بداية الأسماء الموصولة الخاصة، نحو: والي<sup>١</sup> والذى والتي والذين ... .

## ٢. علامة الشدة:

من الأمور الأخرى التي لا يراعيها الكتاب عادة وضع علامة الشدة (ـ) في المفردات. يجب أن يتأكد الكتاب لدى كتابة بحوثهم في الحاسوب من وضع هذه العلامة على الحروف المشددة. لكتابة الشدة في صفحة المفاتيح العربية يضغط على shift + مفتاح حرف «ذ» معاً ولكتابتها في صفحة المفاتيح الفارسية يضغط على shift + مفتاح حرف «ب» معاً.

## ٣. الكاف العربية والفارسية: (ك / ك)

تحتختلف كتابة الكاف في نهاية الكلمات في اللغة العربية عن كتابتها في اللغة الفارسية. ومع الأسف لا يتزامن الكتاب الإيرانيون في كتابتهم باللغة العربية عادة. في ما يلي الشكل الصحيح لكتابتها في اللغتين: العربية: «ك» نحو كلمة «كعك». الفارسية: «ك» نحو كلمة «کیک».

✓ لكتابة الكاف العربية في الكمبيوتر يجب أن تكون لغة لوحة المفاتيح عربية والقلم من الأقلام التي تظهر الحروف العربية بشكلها الصحيح، ومنها قلم الجلة أـي: Traditional Arabic . إن سبق وكتب الباحث الكاف بشكلها الفارسي فيمكنه استبدال الكاف الفارسية بالكاف العربية عبر تسوييد الكاف والضغط على ctrl + H+ في برنامج Word فيستبدل الكاف الفارسية (ك) بنظيرها العربية (ك) عبر الضغط على Replace All (Replace All) في القائمة المفتوحة ويجب عليه أن يعيد العمل في المأمور السفلي.

## ٤. نقطتان تحت «ي» وفوق «ة»:

هاتان النقطتان تميزان الياء من الألف المقصورة والتاء القصيرة من الهاء ولكن بعض الباحثين لا يراعونهما بعض الأحيان.

مثال: انتهي علي<sup>٢</sup> من كتابة كتاب الجديد، وأكّد علي<sup>٢</sup> على أهمية هذا الكتاب.

<sup>١</sup> انظر: رشيد الشرنوبي، مبادئ العربية، ج ٤، ص ٤٤ - ٤٥.

✓ إن استعمل الباحث لوحة مفاتيح فارسية وكتابة الياء بشكل «ي» داخل الكلمات ستظهر في قلم المحلة منفصلة بين الكلمات، لذا يجب على الباحثين أن يستعملوا «ي» لدى كتابة الياء بين الكلمات.

#### ٥. الواو العاطفة وعلامات الترقيم:

✓ الواو العاطفة في الكتابة العربية الصحيحة تلتصل بالكلمة اللاحقة ولكتها، في الفارسية تنفصل عن الكلمة التي تليها عادة.

✓ علامات الترقيم، مثل النقطة والفاصلة والنقطتين وعلامة الاستفهام والفارزة المنقوطة وعلامة التعجب، تتصل بما قبلها.

✓ الأقواس وعلامات التنصيص تتصل بما في داخلها.

#### ٦. كتابة الأعداد العربية بشكل صحيح:

✓ إن كتابة الأعداد ٤ و ٥ و ٦ تختلف في العربية عنها في الفارسية. كما أن الأعداد في العربية، على العكس من الفارسية، تُكتب من اليمين إلى اليسار. انظر الشكل الصحيح في اللغتين:

الفارسية: ٩٨٧٦٥٤٣٢١	الأعداد الفارسية: ٤٥٦
---------------------	-----------------------

العربية: ٩٨٧٦٥٤٣٢١	الأعداد العربية: ٤٥٦
--------------------	----------------------

#### موقع المجلة الإلكترونية

قامت المجلة منذ سنة سنة ١٣٩٠هـ / ٢٠١١م بتدشين موقع إلكتروني رسميّ عبر العنوان التالي: (www.lasem.semnan.ac.ir) على شبكة الإنترنت، حيث افتُبست كلمة Lasem من بداية كلمتَي «اللاذقية» و«سمنان». ويتم عرض كافة الأبحاث المنشورة في المجلة منذ عددها الأول في الموقع كما يمكن تزيل السخن الإلكترونية للأعداد المطبوعة.

ويتم الآن استلام البحوث وتحكيمها عبر موقع المجلة فقط. كما يُعتبر هذا الموقع من أكثر الواقع زيارة بين المجلات العلمية الإيرانية في مجال اللغة العربية وآدابها، إذ يربو عدد الزوار على الخمسة آلاف زائر يومياً واستطاع أن يجذب المليون زائر في فترة قصيرة<sup>١</sup>.

#### التسجيل في الموقع

للتسجيل في الموقع يجب أن يزور الباحث موقع المجلة ثم يضغط على عبارة «ثبت نام/ التسجيل» أعلى الصفحة، ويملاً معلومات استماراة التسجيل في الصفحة التالية بشكل صحيح. ومن المهم أن

<sup>١</sup> - انظر: موقع قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة سمنان، www.arabic.semnan.ac.ir

يكتب بريده الإلكتروني ورقم جواله بشكل صحيح لأنّه يتم التواصل مع الكاتب عبرهما. جدير بالذكر أنّ اسم المستخدم يجب أن يكتب بالحروف الإنجليزية وكلمة المرور يجب أن تشمل الحروف الإنجليزية والأعداد الرياضية معاً.

بعد الانتهاء من التسجيل يتم إرسال معلومات المستخدم إلىإيميله ويمكنه أن يدخل في صفحته الخاصة عبر كتابة اسم المستخدم وكلمة المرور التي حددتها عند التسجيل في المكان المحدد أعلى يسار الصفحة الرئيسية في الموقع.

### **إرسال البحث عبر الموقع**

يستطيع الباحث إرسال البحث إلى المجلة، بعد التسجيل في الموقع والدخول فيه بكلمة مروره، وذلك بأن يضغط على عبارة «إرسـال مقالـه/ إرسـال البحـث» الموجودة أعلى الصفحة. ثم يحدد عدد الكتاب ومن ثم نوع البحث وموضوعه. فيكتب عنوان البحث والملاـخص والكلمات المفتاحـية باللغـة الإنجـليـزـية في المـكانـ المـحدـدـ وـسطـ الصـفـحةـ ثمـ يـكـتبـ العنـوانـ العـرـبـيـ والمـلاـخصـ والـكـلـمـاتـ المـفـتـاحـيـةـ بالـلـغـةـ الـعـرـبـيـةـ فيـ المـكـانـ المـحدـدـ. ثـمـ يـمـلـأـ مـعـلـومـاتـ الـكـتـابـ. بـعـدـ ذـلـكـ يـجـبـ عـلـىـ الـبـاـحـثـ أـنـ يـقـوـمـ بـتـحـمـيلـ مـلـفـينـ أحـدـهـماـ معـ أـسـمـاءـ الـكـتـابـ فـيـ كـافـةـ الـمـلـخـصـاتـ، حـيـثـ يـحـمـلـ فـيـ قـسـمـ «ـفـايـلـ اـصـلـيـ /ـ الـلـفـ الرـئـيـسـ»ـ، وـالـآـخـرـ مـلـفـ الـبـحـثـ دـوـنـ أـسـمـاءـ الـكـتـابـ فـيـ أـيـ مـلـخـصـ مـنـ الـمـلـخـصـاتـ الـثـلـاثـةـ وـيـحـمـلـ فـيـ قـسـمـ «ـفـايـلـ بـلـدـونـ نـاـمـ /ـ الـلـفـ دـوـنـ أـسـمـاءـ»ـ، حـيـثـ يـرـسـلـ هـذـاـ الـأـخـيرـ إـلـىـ الـحـكـامـ. وـيـجـبـ أـنـ لـاـ يـخـتـلـفـ الـمـلـفـانـ إـلـاـ فـيـ ذـكـرـ الـأـسـمـاءـ، مـعـ الـمـعـلـومـاتـ، أـوـ عـدـمـ ذـكـرـهاـ.

بعد تحميل الملفين يضغط الباحث على التأييد ثم يجب عليه أن يراجع صفحته الخاصة ويتأكد من صحة معلومات البحث فيؤيدتها مرة أخرى أسفل الصفحة عبر الضغط على الرابط المحدد باللون الأحمر كما يمكنه تعديل المعلومات والملفات إن شاهد فيها نقصاً قبل التأييد الثاني إلا أنه لن يمكنه تعديل المعلومات والملفات بعد التأييد الثاني، حيث يرسل البحث إلى مدير الموقع.

### **مـواـحـلـ درـاسـةـ الـبـحـوثـ فـيـ الـمـجلـةـ**

مراحل دراسة البحوث في مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها هي كما يلي:

- ١ - استلام البحث عبر الموقع الإلكتروني للمجلة.
- ٢ - دراسة أولية للبحث من قبل مدير الموقع وإرساله إلى الخبير التنفيذي.
- ٣ - دراسة وثائقية للبحث من قبل الخبير التنفيذي للتأكد من عدم كون البحث مكرراً.
- ٤ - دراسة البحث الجديدة مع ملف الدراسة الوثائقية في اجتماع هيئة التحرير الشهري.

- ٥ - تأيد أهمية البحث وجدرتها أو رفضها في اجتماع هيئة التحرير.
- ٦ - إرسال البحث المؤيدة إلى حكمين غير الموقع وإعلان نتيجة الرفض للمقالات المرفوضة مع ذكر الأسباب.
- ٧ - تحكيم البحث من قبل الحكماء غير الموقع وإرسال النتيجة.
- ٨ - دراسة آراء الحكماء من قبل رئيس التحرير أو هيئة التحرير وإعلان نتيجة التحكيم للمؤلف.
- ٩ - رفض البحث في حالة رفضه من قبل حكمين وتأيد رأيهما من قبل رئيس التحرير أو نائبه أو طلب تعديلات من المؤلف عندما يطلب الحكماء ذلك.
- ١٠ - قيام المؤلف بالتعديلات المطلوبة وإرسال الملف المعديل غير صفحاته الخاصة أو بريد الجلة الإلكتروني.
- ١١ - دراسة التعديلات من قبل حكم تطبيقي أو رئيس التحرير أو نائبه وإبداء الرأي عن التعديلات.
- ١٢ - في حال تأيد التعديلات من قبل الحكماء ورئيس التحرير يتم القيام بالتهميدات الازمة كالتنقية اللغويّة والتعديل الفنيّ لطبع المقالة في أحد أعداد الجلة.
- ١٣ - طبع البحث في أحد الأعداد القادمة وعرضه في الموقع الإلكتروني للمجلة.
- ١٤ - إرسال نسخ من الجلة إلى عنوان الكاتب المسؤول داخل إيران وفق ما ذكر في شروط النشر.

### **استماراة تقويم البحث في مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها:**

- استماراة تقويم البحث التي يجب الحكم على الأسئلة المطروحة فيها لدى تحكيم البحث وتقويمها في موقع الجلة الإلكتروني غير صفحاتهم الخاصة تتضمن الأسئلة التالية:
١. هل نشر البحث أو ما يشابهه في مكان آخر؟ (كله أو أجزاء منه) وضح ذلك:
  ٢. ما مدى توفيق الباحث في اختيار الموضوع وصياغة العنوان؟
  ٣. كيفية الملخص (هل هو صورة مصغرة للبحث؟) وضح رجاءً:
  ٤. المقدمة(هل استكملت عناصرها الستة:التمهيد،هدف البحث،ضرورته وأهميته،منهجه،سابقته وأسئلته؟)
  ٥. قلم الكاتب وأسلوبه في الكتابة (صياغة البحث، والأخطاء التعبيرية واللغوية وال نحوية والإملائية وغيرها):
  ٦. هل استطاع الكاتب أن يجيب على أسئلة البحث إجابة علمية؟ وضح رجاءً:
  ٧. ما مدى توفيق الباحث في اختيار المخابر الفرعية والعناوين الداخلية للبحث؟
  ٨. طريقة الإحالات (وهل التزم الباحث بالدقة والأمانة العلمية في الإحالات، وهل حرص على عدم تتابعها بلا فصل، أم أنه فضل بينها بجمل مناسبة، وتحليلات دقيقة، ومقارنات جيدة، وما شابه؟)
  ٩. تقويم نتائج البحث، وهل استطاع الباحث أن يأتي بجديد؟ وضح رجاءً:

**١٠. تقويم المصادر المستفادة في البحث:****١١. الرأي النهائي والمقررات:**

البحث صالح للنشر بعد تعديلأساسي

البحث صالح للنشر بعد تعديل جزئي

**١٢. إذا كانت لديك ملاحظات أخرى فالرجاء إدراجها أدناه:**<sup>١</sup>

**متابعة البحث من قبل المؤلف**

بعد إرسال البحث، يستطيع المؤلف متابعة مصير البحث وآخر وضعه عبر صفحته الخاصة. للمتابعة يجب أن يدخل الموقع عبر كلمة مروره ثم يضغط أعلى الصفحة على «صفحه شخصى/الصفحة الخاصة» ثم على «مقالات درحال برسى / مقالات قيد الدراسة» ثم على عبارة «پرونده مقاله/ملف البحث» فيشاهد وضع البحث منذ إرساله حتى وضعه الحالي. كما يمكنه أن يرسل رسالة إلى مدير الموقع عبر كتابة إيضاح أسفل البحث أو رسالة عبر الرابط في المكان المحدد.

**تعديل البحث وفق ملاحظات الحكم**

إذا طلب من الباحث القيام بتعديلات على البحث فيجب أن يراجع صفحته الخاصة في الموقع قسم «مقالات آماده ويرايشه / مقالات جاهزة للتعديل» فيرى التعديلات المطلوبة منه التي أرسلت إلى بريده الإلكتروني أيضاً أو ينزل الملف المحدد من قسم «فайл ضميمه/الملف المرفق». فيقوم بالتعديلات المطلوبة بشكل دقيق محدداً التعديلات بلون آخر داخل النص ثم يرسل الملف المعدل عبر قسم «فайл ضميمه/الملف المرفق» أو يرسل نسخة منه إلى البريد الإلكتروني للمجلة (lasem@semnan.ac.ir).

**إعلان النتيجة النهائية**

بعد دراسة الملف المعدل من قبل الحكم التطبيقي أو رئيس التحرير، (وقد تتم استشارة بعض أعضاء هيئة التحرير)، يعلن الرأي النهائي للبحث قبولاً أو رفضاً أو أن تتم إعادةه للقيام بتعديلات أخرى. إن تم تأييد البحث فيصدر كتاب قبول رسمي للمؤلف / المؤلفين وسيتم طبع البحث في أحد الأعداد القادمة للمجلة.

**طبع البحث وعرضه في الموقع**

بعد إعداد البحث والتتأكد من مراعاة كافة شروط النشر بشكل دقيق وتنقيحها من قبل منقحّي المجلة، يتم طبع العدد الجديد من قبل دار نشر جامعة سمنان الإيرانية ويتم عرض البحث والنسخة الإلكترونية للعدد بصيغة PDF في الموقع الإلكتروني للمجلة.

## النتيجة

- نستنتج مما مرّ أنّه لكتابه بحث مجلّة دراسات في اللغة العربية وآدابها يجب أن يتّزم الباحث بالمعايير الشكليّة والمضمونية والفقهيّة التي ذكرت قبل إرسال بحثه عبر موقع المجلّة ومن أهّلها:
- ١- يجب أن يكون الموضوع والعنوان في المقالات المرسلة إلى المجلّة محدّداً مختصراً مفيداً واضحاً ملفتاً للانتباه ويكتب وفقاً للمعايير الشكليّة التي ذكرت أثناء البحث.
  - ٢- يجب أن يكون الملخص صورة مصغّرة للبحث وأن يتضمّن أهم النتائج التي وصل إليها الباحث ولا يقلّ عن ٢٠٠ ولا يزيد على ٢٥٠ كلمة ولا يذكر فيه منهج البحث ولا التمهيدات غير الضروريّة بل يركّز على أهم نقاط البحث بحيث تغّيّر قراءته عن قراءة البحث ووفقاً للمعايير الشكليّة المذكورة.
  - ٣- يجب اختيار كلمات مفتاحيّة ارتکز عليها البحث بالفعل، وأن تكتب عبارة «كلمات مفتاحيّة» قبلها دون الـ متّواعدة بنقطتين.
  - ٤- عناصر المقدمة ستة وهي: التمهيد، وأهميّة البحث وضرورته، وهدفه، ومنهجه، وسابقته، والأسئلة والفرضيات. ويجب على الباحث أن يكتب هذه العناصر الستة في مقدمة بحثه ولكن لا يجدرّها كعناوين فرعية، بل يكتبه ضمن النص وإن أراد أن يميّزها عن النص فيستطيع تسويد العناصر أو وضع خط تحت الكلمة.
  - ٥- هناك فرق بين الإحالات المباشرة وغير المباشرة ويجب أن تكون الإحالات أدلة وشهادـ على صحة الاستنتاجات والتحليلات، أو تكون فيها معلومة أو معلومات جديدة تزيد في إغناء البحث، لا أن تكون سياقاً لكلام الباحث أو بديلاً عنه. وإحالات مجلّة «دراسات في اللغة العربية وآدابها» تذكرة في المواضـ السفلـية في كل صفحـ على حـ وفق ترتـ شروط نـ المجلـ.
  - ٦- يجب أن تكون نتائج البحث جديدة وغير بدائيّة ونتيجة جهد الباحث نفسه ومن الأفضل أن تكتب مرقـة وفق ترتـ منطقـ بين النتائج.
  - ٧- يجب أن يتّزم الباحث باللاحظـ الإملـيـة المذكـة لدى كتابـ البحث باللغـ العربية وطبعـها في الحـ وعليـه أن يستعمل لوحة المفاتـيـع العـ حتى تـيعـ الحـروف العـ بشـكلـها الصـحيحـ.
  - ٨- يستطيعـ الباحـ بعد اطـلاـعـه على مـسـيـرة التـحـكـيمـ فيـ المـجلـةـ وأـسـئـلـتهاـ المـذـكـورةـ أـثنـاءـ الـبـحـثـ أنـ يـعـدـ النـظـرـ فيـ كـتابـ بـحـثـهـ قـبـلـ إـرـسـالـ كـيـ يـقـلـلـ التـواـصـ المـخـتمـةـ،ـ كـمـ أـنـ التـعرـفـ إـلـىـ مـوـقـعـ المـجلـةـ وـكـيفـيـةـ الـعـملـ فـيـ يـقـلـلـ أـعـباءـ بـعـضـ الـبـاحـثـينـ الـذـيـنـ لـاـ يـمـيـدونـ الـعـملـ فـيـ المـوـقـعـ الـإـلـكـتـرـوـنيـ لـلـمـجلـةـ.

وإنّ الالتزام بما جاء في البحث من شأنه أن يقلل من الجهد والوقت ويزيد السرعة والدقة لدى الباحثين ومسؤولي هذه المجلة العلمية المحكمة في دراسة البحوث ونشرها.

## قائمة المصادر والمراجع

### أ. الكتب:

- ١- أبوالعتاهيّة، ديوان أبي العتاهيّة، بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٦ م.
- ٢- جبير مانبو، منهجية البحث، ترجمة ملكة أبيض، نسخة ضوئية، (د.م)، (د.ت).
- ٣- الشرتونيّ، رشيد، مبادئ العربية، ج ٤، جاب٤، هـ.ش ١٣٧٨.
- ٤- شلي، أحمد، كيف تكتب بحثاً أو رسالة؟، الطبعة السادسة، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٨ م.
- ٥- الصاوي، محمد محمد مبارك، البحث العلميّ أسسه وطريقة كتابته، الطبعة الأولى، القاهرة: المكتبة الأكاديمية، ١٩٩٢ م.
- ٦- عبيدات محمد ومحمد أبونصر وعفلا مبيضين، منهجية البحث العلميّ القواعد والمراحل والتطبيقات، الطبعة الثانية، عمان: دار رائل، ١٩٩٩ م.
- ٧- علیان، رجبي مصطفى وعثمان محمد غنیم، مناهج وأساليب البحث العلمي النظرية والتطبيق، الطبعة الأولى، عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠ م.
- ٨- محمد عفيفي سالم، طلعت، الطريقة المنهجية في إعداد الأبحاث العلمية، القاهرة: مكتبة الإيمان، (د.ت).
- ٩- منير حجاب، محمد، الأسس العلمية لكتابه الرسائل الجامعية، الطبعة الثالثة، القاهرة: دار الفجر للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠ م.

### ب. الدوريات:

- ١- عسكري، صادق، نقدی بر انتخاب موضوع و عنوان مقاله در مجلات علمی - پژوهشی زبان و ادبیات عربی، مجله زبان و ادبیات عربی، جامعة فردوسی مشهد، العدد الثاني، ربيع ١٣٨٩ هـ.ش / ٢٠١٠ م، ص ٩٧-١١٨.
  - ٢- \_\_\_\_\_، نقدی بر مباحث فرعی و عنوان های داخلی مقالات علمی - پژوهشی زبان و ادبیات عربی، مجله انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، العدد ١٨، ربيع ١٣٩٠ هـ.ش / ٢٠١١ م، ص ٩٥-١٢٩.
  - ٣- مجلة دراسات في اللغة العربية وأدابها، جامعة سمنان، العدد الـ ١٢، شناء ١٣٩١ هـ.ش / ٢٠١٣ م.
  - ٤- مجلة دراسات في اللغة العربية وأدابها، جامعة سمنان، العدد الـ ١٣، ربیع ١٣٩٢ هـ.ش / ٢٠١٣ م.
  - ٥- مجلة دراسات في اللغة العربية وأدابها، جامعة سمنان، العدد الـ ١٤، صیف ١٣٩٢ هـ.ش / ٢٠١٣ م.
  - ٦- مجلة دراسات في اللغة العربية وأدابها، جامعة سمنان، العدد الـ ١٥، خریف ١٣٩٢ هـ.ش / ٢٠١٣ م.
  - ٧- مجلة دراسات في اللغة العربية وأدابها، جامعة سمنان، العدد الـ ١٦، شناء ١٣٩٢ هـ.ش / ٢٠١٤ م.
- ت. الواقع الإلكتروني:

- ١ - بنك معلومات المجلات والصحف الإيرانية. [www.magiran.com](http://www.magiran.com)
- ٢ - شرف أحمد وأحمد يوسف حافظ، مهارات البحث العلمي، [www.alrashed-alsaleh.com](http://www.alrashed-alsaleh.com)، (٢٠١٤/١٢/٠٦ هـ.ش / ١٣٩٣/٠٩).
- ٣ - العامري، شاكر، ملاحظات عامة على كتابة البحوث والمقالات العلمية، [www.ameri.semnan.ac.ir](http://www.ameri.semnan.ac.ir) (٢٠١٤/١٢/٠٢ هـ.ش / ١٣٩٣/٠٩)
- ٤ - فرامرز قراملکی، أحد، روش نگارش و تدوین مقالات علمی - پژوهشی، [www.iaall.ir](http://www.iaall.ir) (٢٠١٤/١٢/٠٦ هـ.ش / ١٣٩٣/٠٩)
- ٥ - قاعدة توپيق بحوث العالم الإسلامي. [www.search.ricest.ac.ir](http://www.search.ricest.ac.ir)، (٢٠١٤/١٢/٠٧ هـ.ش / ١٣٩٣/٠٩) (م٢٠١٤/١٠ هـ.ش / ١٣٩٣/٠٧)
- ٦ - مركز البحوث الحاسوبية للعلوم الإسلامية. [www.noormags.com](http://www.noormags.com)، (٢٠١٤/١٠ هـ.ش / ١٣٩٣/٠٧)
- ٧ - المركز التربوي العلمي للجهاد الجامعي الإيراني. [www.sid.ir](http://www.sid.ir)، (٢٠١٤/١٠ هـ.ش / ١٣٩٣/٠٧) (م٢٠١٤/١٠ هـ.ش / ١٣٩٣/١٠)
- ٨ - موقع قسم اللغة العربية وآدابها، [www.arabic.semnan.ac.ir](http://www.arabic.semnan.ac.ir)، (٢٠١٤/١٠ هـ.ش / ١٣٩٣/٠٧) (م٢٠١٤/١٠ هـ.ش / ١٣٩٣/٠٧)
- ٩ - موقع مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها. [www.lasem.semnan.ac.ir](http://www.lasem.semnan.ac.ir)، (٢٠١٤/١٠ هـ.ش / ١٣٩٣/٠٧)

نحوه نگارش و ارسال مقاله برای مجله علمی و پژوهشی دراسات في اللغة العربية وآدابها  
دکتر علی ضیغمی\*

### چکیده:

مجله «دراسات في اللغة العربية وآدابها» یک مجله علمی پژوهشی بین المللی است که دانشگاه سمنان با همکاری دانشگاه تشرین سوریه از سال ۱۳۸۹ هش/۱۰/۲۰ آنرا منتشر می سازد.

این مجله از طریق سایت اینترنتی خود پژوهش‌های جدید و مهم حوزه زبان و ادبیات عربی را پس از مراعات دقیق شروط نشر مجله مورد بررسی قرار می دهد. ما در این مقاله چگونگی نگارش و ارسال مقاله به مجله «دراسات في اللغة العربية وآدابها» و پیگیری های بعدی در روند داوری و اصلاح مقاله تا زمان اعلام نتیجه نهایی و چاپ و نمایه سازی مقاله در سایت اینترنتی آنرا توضیح داده ایم. خواندن دقیق این مقاله از سوی پژوهشگرانی که قصد ارسال مقاله خود را به این مجله دارند و پایبندی دقیق به موارد ذکر شده باعث آشنایی با معیارهای مورد نظر مسؤولین مجله و افزایش سرعت و دقت در بررسی مقالات این مجله می گردد.

کلیدواژه ها: دراسات في اللغة العربية وآدابها، دانشگاه سمنان، دانشگاه تشرین، مقاله علمی پژوهشی.

---

\* - استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.  
تاریخ دریافت: ۱۴/۰۵/۰۵ = ۲۹/۰۷/۱۳۹۳ هش = ۲۸/۱۰/۱۳۹۳ هش = ۱۸/۱۱/۱۵ هش

## How to Write an Article for the Research Journal, Studies on Arabic Language and Literature?

Ali Zeighami\*

### Abstract

The journal *Studies on Arabic Language and Literature* is an international research journal jointly published by Semnan University and Tishrin University since 2010. This journal considers articles on Arabic language and literature submitted through its internet site, according to the style criteria announced by the journal. In this article, the author describes the method of preparing and submitting an article to *Studies on Arabic Language and Literature* and the follow up procedures in the course of review process, modification, until the final decision. Studying this article and following the guidelines elaborated therein will help the speed and precision of those who intend to submit their work to this journal.

**Keywords:** *Studies on Arabic Language and Literature*, Semnan University, Tishreen University, research journal.

---

\* - Assistant Professor in Arabic Language and Literature, Semnan University, Iran.

المعايير المنهجية والنقدية المطلوبة لنشر المقالات العلمية

في مجلة «دراسات في اللغة العربية وآدابها»

الدكتور صادق عسكري \*

الملخص:

لا شك في أن معرفة المعايير المنهجية والخصائص النقدية مما يحتاج إليه الراغبون في نشر البحوث العلمية، لكون هذه المعايير الطريق الوحيد للإبداع والإثبات بالجديد. وقد تحدث ذوو الاختصاص عن معايير وشروط عدّة لاختيار موضوع البحث وصياغة العنوان، وتبسيب الموضوع، والمصادر والمراجع ومدى أهميتها ومكانتها، وأخيراً كافية التحليل، والنقد، والاستنتاج والإثبات بالجديد.

المقالة هذه تهدف إلى تبيين المعايير المنهجية والخصائص النقدية المطلوبة لنشر المقالة في مجلة دراسات في اللغة العربية وأدابها، متبعاً المنهج التوصيفي التحليلي في عرض المادة العلمية والتجربة العملية، في التحليل والاستنتاج.

تدلّ النتائج التي توصلنا إليها على أنَّ معظم البحوث العلمية تعاني من نواقص منهاجية ونقدية كثيرة. ولعل ذلك ناتج عن ضعف الدقة والتعمق وقلة التجربة والممارسة. فلهذا يجب على الباحثين معرفة معايير المنهجية والنقدية للأبحاث العلمية والالتزام بدقائقها. ويمكن تلخيص تلك المعايير في ما يلي: اختيار الموضوعات الجزرية المحدودة ومفيدة، الاختصار والوضوح في عنوان البحث، معرفة عناصر الموضوع وزواياه الخفية ووضع كلّ عنصر أو زاوية في عنوان مستقلّ، اتباع التسلسل المنطقي للباحث الفرعية والعناوين الداخلية، المراجعة الواسعة والشاملة إلى أكثر عدد من المصادر والمراجع للوصول إلى أكبر حجم من المعلومات، الانتباه إلى التخصص والتتنوع والاعتبار للمصادر والمراجع المستفادة. فرز المعلومات وقييم الآراء المشابهة والمتفاوتة تهیداً لعملية النقد وتبين وجوه القوّة والضعف والصواب والخطأ مع ذكر الأدلة المنطقية والبراهين العقلية إقناعاً للقارئ.

**كلمات مفتاحية:** المقالات العلمية، منهجية البحث، المعايير النقدية، مجلة «دراسات في اللغة العربية وآدابها».

المقدمة

لابد لكل باحث من معرفة المعايير المنهجية والخصائص النقدية للأبحاث العلمية، لكون تلك المعايير والخصائص، دليلاً على اهتمام الباحث بالحتوى والمضمون قبل الشكل والظاهر. وبما أن الاهتمام

\* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية، وآدابها بجامعة سمنان - إيران.  
s.askari@semnan.ac.ir

تاریخ الوصول: ١٦/٠٨/١٣٩٣ هـ = ١١/٠٤/٢٠١٤ م تاریخ القبول: ٢٨/١٠/١٣٩٣ هـ = ١٨/٠١/٢٠١٥ م

بالمحتوى النقدي والتعمرق في المضمون على أساس المنهجية النقدية هو الطريق الوحيد للإبداع والإثبات بالجديد، فلذلك تعتبر أسر التحرير في المجالات العلمية المحكمة عموماً وفي مجلة «دراسات في اللغة العربية وأدابها» خصوصاً، هذه المعايير كأهم الشروط في قبول المقالات الواردة ونشرها.

وقد حدد الأخصائيون في منهجية البحث معايير وشروط عدّة في هذا المجال، منها ما يرتبط باختيار الموضوع وصياغة العنوان، ومنها ما يرتبط بتبويب الموضوع وتنظيمه، ومنها ما يرتبط بالمصادر والمراجع المستفادة في البحث ومدى أهميتها ومكانتها ومزلاة مؤلفيها في موضوع البحث، ومنها ما يرتبط أخيراً بكيفية التحليل والنقد، والاستنتاج والإثبات بالجديد.

بناء على ما سبق، هدف هذه المقالة إلى تبيان المعايير المنهجية والخصوصيات النقدية المذكورة آنفاً لمساعدة الباحثين الراغبين في كتابة مقالة لمجلة «دراسات في اللغة العربية وأدابها». وقد حاولنا عرض المادة العلمية والوصول إلى الهدف المنشود في هذه المقالة من خلال أربعة محاور تبعاً للمعايير المذكورة أعلاه، وهي أولاً: معايير اختيار الموضوع وصياغة العنوان، ثانياً: معايير تبويب الموضوع وتنظيمه، ثالثاً: معايير اختيار مصادر البحث ومراجعه، رابعاً: معايير التحليل والنقد والاستنتاج.

وقد تمّ اختيار المنهج التوصيفي التحليلي القائم على تحديد المشكلة وجمع المعلومات وتحليلها وصولاً إلى النتائج والتوصيات. فقمنا بجمع المادة العلمية من المصادر والمراجع وعرضها بالوصف والتحليل، ثمّ استنتاج معايير وتوصيات عملية تتناسب الهدف المنشود من هذه المقالة، ألا وهي مساعدة الباحثين الراغبين في نشر المقالات العلمية في المجالات عموماً وفي مجلة «دراسات في اللغة العربية وأدابها» خصوصاً. وكان اعتمادنا في هذه المداخلة العلمية، على المعلومات المكتسبة من المصادر والمراجع في منهجية البحث، ومن محاضرات البروفسور أهيف سنو في دروس منهجية البحث في مرحلة الدكتوراه بجامعة القديس يوسف في بيروت، إلى جانب التجارب العملية التي حصلنا عليها أثناء تدريس مادتي «منهجية البحث» و«كتابة المقالات» لطلبة الدراسات العليا في مرحلتي الماجستير والدكتوراه، وكذلك التجارب التي حصلت عليها أثناء دراسة المقالات الواردة إلى مجلة «دراسات في اللغة العربية وأدابها».

لا شكّ في أنّ المكتبة المنهجية والنقدية الموجودة باللغتين العربية والفارسية، كما أشرنا آنفاً، كانت مرجعنا أثناء البحث للحصول على المعلومات الضرورية العامة حول الموضوع. أمّا بالنسبة إلى الدراسات السابقة المرتبطة بموضوعنا هذا، فيمكن الإشارة إلى عدّة مقالات تناولت بعض الجوانب من هذا الموضوع، كالمقالات الثلاث التي نشرها مؤلف هذه السطور في نقد المقالات المنشورة في المجالات العلمية المحكمة في إيران، وعنوانينا: ١ - «انتخاب موضوع وتنظيم عنوان در مقالات علمی پژوهشی زبان وادیبات عربی» [اختيار الموضوع وصياغة العنوانين في مقالات اللغة العربية وأدابها]، مجلة اللغة العربية وأدابها بجامعة فردوسي في مشهد المقدس، العدد ٢، ربيع وصيف ١٣٨٩ . ٢ - «نقدی بر

مباحث فرعى وعنوانهاى داخلى مقالات علمى پژوهشى زبان وادبيات عربى» [نقد المباحث الفرعية والعنوانين الداخلية لمقالات اللغة العربية وآدابها]، مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد ١٨، ربيع ١٣٩٠ .٣ - و«نقد وبررسى منابع استنادى در مقالات علمى پژوهشى زبان وادبيات عربى» [نقد المصادر والمراجع المستفادة في مقالات اللغة العربية وآدابها، مجلة الأدب العربي]، جامعة تهران، العدد ١، السنة ٤، ربيع ١٣٩١.

إلى جانب هذه المقالات الثلاث التي نشرها مؤلف هذه السطور باللغة الفارسية وتناولت بعض المخاور من هذه المقالة بالتفصيل، هناك أيضاً مقالاتان عاجلتنا بعض الجواب من هذا الموضوع باختصار، وهما: ١- تحليلي گزارشگونه از مقالات چاپ شده مجله‌ی انجمن زبان عربی (تحليل تقريري للمقالات المنورة في مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها)، تأليف فرامرز ميرزابي وخليل برويني وعلى سليمي، مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد ١٠، صيف وشتاء ١٣٨٧ .٢- سنجش تولیدات علمی گروه زبان وادبیات عرب ایران (تحليل ونقد الإنتاجات العلمية لأقسام اللغة العربية في إيران)، تأليف علي باقر طاهري نيا ومریم بخشی، مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد ١٣، شتاء ١٣٨٨ .

تجدر الإشارة هنا إلى أنَّ الفرق بين هذه المقالة والمقالتين السابقتين كبير جدًا، لأنَّ المقالتين تحتويان التحليل الشكلي والكمي والإحصائي للمقالات المنورة، ولكنَّ هذه المقالة تحتوي على تبيان المعايير المنهجية والنقدية المطلوبة لكتابه المقالات بالتفصيل. أمَّا الفرق بين هذه المقالة والمقالات الثلاث المنورة من قبل مؤلف هذه السطور فهو أنَّ تلك المقالات ركِّزت على نقد مائة مقالة منشورة من جوانب ثلاثة مذكورة في عنوانين تلك المقالات أي العنوان والتبويب والمصادر، بينما ركِّزت هذه المقالة على تبيان المعايير المنهجية والخصائص النقدية المطلوبة لنشر البحوث العلمية وتفصيلها. فضلاً عن ذلك فإنَّ المخور الرابع والأخير من هذه المقالة وهو أهم المخاور والمعايير في كتابة البحوث العلمية، لم يدرس في أيٌّ من المقالات الفارسية السابقة. وقد كتبت هذه المقالة باللغة العربية تسهيلاً للباحثين العرب الراغبين في نشر مقالاتهم في مجلة «دراسات في اللغة العربية وآدابها».

ولابدَّ من الاعتراف أخيراً، وقبل الدخول في صلب البحث، بأنَّنا ذكرنا اضطراراً عنوانين بعض المقالات المنورة في الحالات الحكمة، كمثال لمعالجة النواقص المنهجية. ولكنَّا امتنعنا عن الإحالة والإرجاع إلى الحالات، خوفاً مما يمكن في ذلك من تخفيف من شأن أصحابها الباحثين الذين كانوا ولا يزالون أساندتي، وذلك لأنَّ الهدف الوحيد من هذه المقالة وما ذكر فيها من نواقص لبعض المقالات هو تبيان مواطن النقص في البحوث العلمية ليتجنب الباحثون الجدد مثل تلك النواقص في أبحاثهم ولا غير.

## ١- معايير اختيار الموضوع وصياغة العنوان

إنَّ اختيار الموضوع المناسب للبحث وصياغة عنوانه هو الخطوة الأولى والأهم في البحوث

العلمية. فهذه الخطوة من المعايير الهامة لدى القائمين على المجالات العلمية لتقدير البحوث الجامعية. وقد حصل العلماء والباحثون وأصحاب الرأي في منهجية البحث على تجارب قيمة لتحسين مناهج البحث في العلوم الإنسانية. فهو لاء العلماء اشتغلوا اختيار الموضوع وصياغة العنوان معايير وشروطًا خاصة،<sup>(١)</sup> أهمها: ١- تحديد الموضوع وحصره. ٢- جدة الموضوع وفائدهته. ٣- الاختصار في العنوان. ٤- وضوح العنوان وجذابيته. وفي ما يلي تفصيل لهذه المعايير:<sup>(٢)</sup>

**أ- تحديد الموضوع وحصره:** على الباحثين الاهتمام باختيار الموضوعات المحددة والمخصوصة أو الجزئية واحتساب الموضوعات الكلية الواسعة. لأنّ التساع الموضوع في البحث العلمية عامّة وفي المقالات خاصة، يؤدي إلى عدم التعمّق والسطحية في المعالجة والاستنتاج. فلا ينتهي البحث إلى الإبداع والإثبات بالجديد. لعلّ نظرة عابرة إلى موضوع المقالات التالية المنشورة في المجالات المحكمة خير دليل على ذلك:

- دراسة عوامل التطور وازدهار الأدب العربي في العصر العباسي / - دراسة المذاييع الشيعية في العصر العباسي / - النقد الأدبي في العصر العباسي / - الشعر السياسي في العصر الأموري / - مكانة المرأة في الشعر الجاهلي / - ثورة الإمام الحسين (ع) والشعر العربي الحديث  
فالمدقق المتمعّم يدرك بسهولة أنّ البحث المذكورة أعلاه تعانى من سعة موضوعاتها بحيث لا يمكن معالجتها في مقالة، بل تحتاج معالجتها إلى كتاب مستقل، بل إلى مجموعة من الكتب في عدة مجلّدات أحياناً. فلا بدّ من إصابة الباحث في مثل هذه الموضوعات بالسطحية والمعالجة العابرة وبالتالي فقدان والنقد العميق والاستنتاج الدقيق.

**ب- جدة الموضوع وفائدهته:** لا شكّ في أنّ جدة الموضوعات وفائدهتها تختلف عند القراء والباحثين

<sup>١</sup>- انظر: شوفي ضيف، *البحث الأدبي*، ص ١٨-٢٤؛ أحمد شلي، *كيف تكتب بحثاً أو رسالة*، ص ٨-٩؛ أميـف سنو، *محاضرات في منهجية البحث*، ص ٢٠٠١؛ عبد الوهاب إبراهيم أبو سليمان، *روش تحقيق علمي به زبان عربي*، ص ٢٣٧، ٤١؛ غلامرضا حاكى، *روش تحقيق با رویکردی به پایان نامه نویسی*، ص ١٠-٢٢؛ بنول مشکین فام، *البحث الأدبي : مناهجه ومصادره*، ص ٢٠-٢١؛ على صابری، *المنهج الصحيح في كتابة البحث الأدبي*، ص ٢١-٢٢؛ حوار ازه ای وهمکاران، *چگونه بنویسم: روش نگارش مقالات علمی پژوهشی*، ص ٤٦ و ٤١؛ عزت الله نادری و مریم سبف نرازی، *روشهای تحقیق در علوم انسانی*، ص ٤٠، ٥١، ٢٠٢؛ فرامرز میرزاپی و همکاران، *تحلیلی گزارشگونه از مقالات چاپ شده مجله‌ی انجمن زبان عربی*، ص ١٧٠؛ عباس خورشیدی و همکاران، *روشهای پژوهش در علوم رفتاری*، ص ٩٨-١٠١؛ على دلار، *روشهای تحقیق در روان‌شناسی* ص ٦٣؛ George Hubbell, *Writing Term Papers and Reports*, p. VIII, Iman –Turkel & Peterson

Judi and Franklyn, *Research Shortcuts*, p. 11.

<sup>٢</sup>- لمزيد من التفاصيل في هذا الحال انظر: صادق عسكري، نقدي بر انتخاب موضوع وعنوان مقالات زبان وادبيات عربى، *مجله زبان وادبيات عربى*، دانشگاه فردوسى مشهد، سال اول، شماره ٢، هار وتاپستان ١٣٨٩، ص ٩٧-١١٨.

حسب مستواهم العلمي ودائرة معلوماهم. فعلى سبيل المثال قد يكون موضوع ما جديدا بالنسبة إلى كباحث ناشئ ولكنه مكرر ودونفائدة لأساتذتي الأفضل الذين لهم سابقة طويلة ومعلومات هائلة في الأدب العربي. فلا بدّ لنا من الاعتراف بأنّ التحديد الدقيق لمعايير الجدة والفائدة ليس سهلاً. رغم ذلك يمكننا تعين نوعين من البحوث كنماذج من البحث المكررة وقليل الفائدة، وهما:

**أولاً:** المقالات التي تختار أدبياً أو شاعراً كموضوع للمقالة دون التركيز على محور خاصٍ ومحدد في هذا الأديب أو الشاعر. كالمقالات التالية:

توفيق الحكيم : الحياة والآثار / فلوى طوقان وشعره / منصور النمرى الشاعر الشيعي  
 فغنى عن البيان أنّ مثل هذه المقالات بغضّ النظر عن سعة موضوعها لا تستطيع الإثبات بمزيد عادة لعدم التركيز على محور خاصٍ ومحدود عند هؤلاء الشعراء. ولا بدّ من الأخذ بعين الاعتبار بأنّنا نتحدث عن المقالات العلمية المختصرة المنشورة في مجلات محكمة مهمتها نشر الإنجاحات العلمية الجديدة في فرع من الفروع الجامعية،<sup>(١)</sup> ولن نتحدث عن الكتب التعليمية التي تهدف إلى جمع معلومات عامة من المصادر والمراجع حول أديب أو شاعر ما، وعرضها للطلبة في مادة تاريخ الأدب مثلاً.  
 وهنا يجب الانتباه إلى أنّنا لا نريد القول بأنّه لا جديد في دراسة الشخصيات القديمة وآثارهم، بل ما نقصده هو أنّ الباحث إذا وصل إلى آراء ونتائج جديدة في هذا المجال، عليه أن يركز على النتائج الجديدة التي وصل إليها، وأن يختار لذلك عنواناً مبتتكراً يظهر للقارئ مظهر جديد.  
**ثانياً** - المقالات التي عالجت موضوعاً مكرراً وقليل الفائدة، أي الموضوع المدروس سابقاً.

كالمقالات التالية:

قصة مجنون ليلى في الأدبين العربي والفارسي / الشعر السياسي في العصر الأموي / دراسة العوامل المؤثرة لتطور الأدب العربي في العصر العباسي / النقد الأدبي في العصر العباسي / نظرة إلى تاريخ النقد الأدبي في القدم وتطوراته

فهذه المقالات رغم النقص الناتج عن سعة موضوعها، تعاني من كون موضوعها مكررة. ذلك لأنّ كلّ باحث في الأدب العربي يستطيع أن يجد بهولة، في المكتبات وفي الإنترت، كتاباً ومقالات متعددة عالجت نفس الموضوع قبل سنوات طويلة. نذكر نماذج منها في ما يلي:

- عنوان المقالات المنشورة قبل سنوات: نظرة إلى تاريخ النقد الأدبي وتطوراته
- النقد الأدبي في العصر العباسي

عنوانين الكتب في نفس الموضوع: - أسس النقد الأدبي عند العرب (لأحمد أحمد بدوي من منشورات دار النهضة في مصر سنة ١٩٧٩ م في ٦٩٤ صفحة)

<sup>١</sup> - انظر: اصلاحي أمير، مرتضوى سرمد فرشاد، تحليلي بر روند مجلّه بيان، ص ٤٢٤؛ داوريانه محمد رضا، حسنجوی اطلاعات علمي در منابع جایی، ص ٨٠.

- قضايا النقد الأدبي بين القدم والحديث (لمحمد زكي العشماوي من منشورات دار النهضة في بيروت سنة ١٩٨٤ في ٤٠٦ صفحة)
- النقد الأدبي الحديث أصوله وأتجاهاته (لأحمد كمال زكي من منشورات دار نهضة في بيروت سنة ١٩٨١ في ٢٩٦ صفحة)
- عنوان المقالة: قصة مجنون ليلي في الأدبين العربي والفارسي
- عنوان الكتاب: ليلي والجنون في الأدبين العربي والفارسي (لمحمد غنيمي هلال، من منشورات دار العودة في بيروت سنة ١٩٨٠ في ٢٨٠ صفحة)
- عنوان المقالة: الشعر السياسي في العصر الأموي
- عنوان الكتاب: أدب السياسة في العصر الأموي (لأحمد محمد الحوفي من منشورات دار القلم في بيروت سنة ١٩٦٥ أي قبل أكثر من أربعين سنة في ٦٠٦ صفحة)

فالسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو؛ هل كان مؤلفو هذه المقالات وكذلك الرؤساء وأسر التحرير والحكام لهذه المجالات العلمية المحكمة على علم بهذه الكتب المنشورة في الموضوع قبل سنين، أم لا؟ فالجواب بالإثبات والإيجاب، إذ استفاد الباحثون أنفسهم من هذه الكتب المنشورة في مقالتهم. فإذا كان الأمر كذلك وكان الباحثون على اطلاع بما نشر قديما حول مقالتهم، فمن الضروري جدًا على الزملاء الباحثين الاهتمام الكامل بالبحث عن سابقة الموضوع، لمعرفة ما نشر سابقا حول موضوعاتهم في المكتبات وفي الشبكات المعلوماتية والموقع العلمية الخاصة في الإنترت، ومن ثم مطالعة البحوث السابقة ودراستها دراسة نقدية عملية، فإن خطر بناهم تعليقات وملاحظات وآراء نقدية جديدة، يقومون بنشر الآراء النقدية والاستنتاجات الجديدة في نهاية المطاف. فلا شك أن الإبداع والإنتاج العلمي الجديد من الثمرات الطبيعية والبديهية مثل هذه المحاولات العلمية الجبارية.

#### ج- الاختصار في العنوان

لقد مضى في بداية الحديث عن هذا المحور أن الاختصار من شروط صياغة العنوان. فعلى الباحثين احتساب اختيار العناوين الطويلة للموضوع. فكما أن تحديد الموضوع وحصره في جانب جزئي محدد يعد من شروط اختيار الموضوع كذلك الاختصار واحتساب العناوين الطويلة مما من شروط صياغة العنوان أيضًا.

فقد نشرت على سبيل المثال مقالات تحمل عناوين طويلة يمكن اختصارها عن طريق حذف الكلمات المتراوحة الزائدة في العنوان، دون أن يؤدي ذلك إلى أي حل في العنوان. وفي ما يلي نماذج من هذه المقالات:

- عنوان المقالة: دراسة ونقد للاتجاه العقلاني والحرّية في شعر المتنبي شاعر العرب وناصر خسرو القبادياني.

### العنوان المقترن: مقارنة العقلانية والحرّية في شعر المتنبي وناصر خسرو

فالملاحظ أنَّ العنوان المقترن أكثر اختصاراً من العنوان المختار من قبل المؤلف، دون أن يُخلِّ هذا الاختصار بمفهوم العنوان. إذ كان بإمكان الباحث الاستغناء عن بعض الكلمات في العنوان الذي اختاره للموضوع. وهي كلمات متراوحة أحياناً كالدراسة والنقد، أو بديهية وزائدة أحياناً أخرى «كشاعر العرب» أو «القبادياني». فيمكن اختيار واحدة من بين الكلمتين المتراوحتين «دراسة ونقد»، كما يمكن حذف «شاعر العرب» لكونه بديهياً وزائداً. وحتى يمكن حذف الدراسة والنقد معاً، لأنَّ اختيار موضوع ما للمعالجة في مقالة علمية يدلُّ على دراسته ونقده طبعاً. فلا ضرورة في إضافة كلمات الدراسة والنقد والتحليل في بداية العنوانين.<sup>(١)</sup> وقد اقترحنا نحن كلمة «مقارنة» بدل الدراسة والنقد لكون البحث يدخل في مجال الأدب المقارن.

- عنوان المقالة: نقد ودراسة لبديعية العلامة الحائزى المازندرانى ومقارنتها مع أشهر البديعيات.

العنوان المقترن: مقارنة بديعية العلامة الحائزى المازندرانى مع أشهر البديعيات.

فقد قمنا بحذف الكلمتين «نقد ودراسة» ووضعنا مكانهما كلمة «مقارنة»، لأنَّ المقارنة تدلُّ على الدراسة والنقد لامحالة. فلا ضرورة في إضافة تبنك الكلمتين. والأمثلة على ذلك كثيرة جداً إلا أننا اكتفينا بالمثالين فقط خوفاً من الإطالة.

### د- الوضوح في العنوان

إنَّ الوضوح من الشروط الالزامية للعنوان، فعلى الباحثين اجتناب الغموض والإيهام في عنوانين المقالات. ذلك لأنَّ الإيهام والغموض في البحوث العلمية عموماً وفي عنوان البحث خصوصاً يضرُّ بالجانب الجمالي للموضوع ويؤدي إلى ملل القارئ وانصرافه عن القراءة. وفي ما يلي نماذج من العنوانين الغامضة للمقالات المنشورة:

- ظواهرعروضية لطيفة - أقيسة عقلية من الدرس النحوى الأصولى

- تحليل الاعتراض النحوى في ترجمة الشعر العربي - ... في اللغة الفارسية أبلغ من اللغة العربية!  
فقد بدا لي أنَّ القارئ لا يستطيع أن يدرك مفهوم بعض الكلمات والمصطلحات بسهولة، كمصطلح «ظواهرعروضية لطيفة»، أو «أقيسة عقلية من الدرس النحوى الأصولى»، أو «تحليل الاعتراض النحوى». فالإيهام في العنوان الثلاثة الأولى ناتج عن استعمال بعض المصطلحات الغامضة أو هي عامة، أمَّا الإيهام في العنوان الأخير فناتج عن كون العبارة ناقصة، بسبب وضع العلامة المبهمة «...» [أي ثلاثة نقاط] في بداية العنوان، رغم أنَّ الكلمات كلها واضحة بفردها.

ولابدَّ من الإشارة هنا إلى أنَّ المقصود من الغموض والإيهام في العنوان ليس وجود أخطاء لغوية أو

<sup>١</sup> - يبدو أنَّ هذا الأمر من التواضع الشائع في الأوساط العلمية، إذ نضاف مثل هذه الكلمات في بداية العنوانين عادة دون ضرورة. ويمكن اعتبار ذلك من الأخطاء الشائعة التي يمكن التغاضي عنها.

نحوية فيه، بل المقصود استعمال كلمات أو علامات غامضة وبمهمة أو قليلة الاستعمال، حيث لا يفهم القارئ مقصود الكاتب بسهولة، فيجب على الباحثين اجتناب هذا النقص مراعاة لرغبة القارئ في الموضوع والسهولة.

## ٢- معايير تبويب الموضوع واختيار المباحث الفرعية

تبويب الموضوع واختيار المباحث الفرعية والعناوين الداخلية كفرع من منهجية البحث يعدّ من المعايير المهمة أثناء دراسة المقالات الواردة، لمعرفة مقدرة الباحث وإشرافه على عناصر الموضوع وزواياه المتعددة. بناء على ذلك يجب على كلّ باحث معرفة مفهوم التبويب وأهميته وضرورته ومعاييره أولاً، ثم الاهتمام والالتزام بتبويب الموضوع حسب معاييره المنهجية ثانياً.

إنّ التبويب أو التخطيط يعني تنظيم المباحث الفرعية والعناوين الداخلية في البحوث العلمية. وهو من المحاور الأساسية في تقييمها وفي نفس الوقت من أكثر مراحل البحث تعقيداً وصعوبة.<sup>(١)</sup> وهو عبارة عن عملية تخطيط يرسمها الباحث في ذهنه استناداً إلى المعطيات العلمية الموجودة لديه، للوصول إلى الهدف المنشود في بحثه.

لا شكّ في أنّ لكلّ موضوع عناصر وقضايا خاصة به تختلف عن الموضوعات الأخرى في هذا المجال. فعلى الباحث أن يكشف القضايا المتعلقة بموضوعه وينظم هذه القضايا في مباحث فرعية ذات تسلسل منطقي. أي يستخرج العنصر الأساسي للموضوع و يجعله عنواناً للمقالة، ثم يستخرج قضاياه الجزئية وعناصره الثانوية و يجعلها عناوين للمباحث الداخلية.

ولن يكتمل تبويب الموضوع في ذهن الباحث دفعة واحدة وبصورة ناضجة، بل إنّه يكتمل تدريجياً عبر المطالعات الواسعة ومشاهدة تبويب البحوث والمقالات المشابهة الناجحة واستشارة ذوي الاختصاص، وأخيراً بعد التأملات النفسية وال الحوار الداخلي عند الباحث.

ولابد للعناوين الداخلية أيضاً أن تكون واضحة بعيدة عن الغموض والإبهام، كما كان الأمر بالنسبة إلى عناوين المقالات. ولابدّ أيضاً من التقسيم المنطقي والتنظيم الدقيق للمباحث الفرعية الدالة على زوايا الموضوع وقضاياها.<sup>(٢)</sup> بعبارة أخرى، فإنّ تبويب الموضوع هو تنظيم المعلومات المكتوبة في

<sup>١</sup>- عزت الله نادری ومریم سیف نراقی، روش‌های تحقیق در علوم انسانی، ص ٢٠١؛ احمد فرامرز قرا ملکی، روش شناسی مطالعات دینی، ص ٣٤٧؛ غلامرضا حاکمی، روش تحقیق با رویکردی به پایان نامه نویسی، ص ٣٠٨؛ علی دلار، روش‌های تحقیق در روان شناسی و علوم تربیتی، ص ٣٧؛ عباس خورشیدی وهیکاران، روش‌های پژوهش در علوم رفتاری، ص ٤٧١.

<sup>٢</sup>- شوقي ضيف، البحث الأدبي، ص ٢٧، ٣٣؛ منشکن فام، البحث الأدبي : مناهجه ومصادره، ص ٢٧، أحمد شلبي، كيف تكتب بحثاً أو رسالة، ص ٣٦، عزت الله نادری ومریم سیف نراقی، روش‌های تحقیق در علوم انسانی، ص ٢٠٢، غلامرضا حاکمی، روش تحقیق با رویکردی به پایان نامه نویسی، ص ٢٢؛ عباس خورشیدی وهیکاران، روش‌های پژوهش در علوم رفتاری، ص ٤٦٩، ٥٠٨.

البطاقات أثناء مطالعة المصادر والمراجع وترتيبها كحلقات مرتبطة ارتباطاً وثيقاً، حيث إنّ أيّ خلل في هذا الترتيب ينعكس على آخر، أو تأخير محور عن آخر، يؤدي إلى التشتيت. وتجنّب لهذا التشتيت والخلل في التبويب وتنظيم المباحث الفرعية والعناوين الداخلية، يمكن للباحث أن ينظم الموضوع حسب الأهمية والضرورة، أو حسب الرمان والمكان وغير ذلك<sup>(١)</sup>.

بناء على هذه الآراء لنوعي الاختصاص والتجربة في منهجية البحث، لا بدّ لكلّ باحث تبويب موضوعه على أساس المعايير المذكورة آنفاً. كما لا بدّ له أن يبدأ بالمقدمة أو التمهيد وينتهي بالخاتمة أو النتيجة. وفي ما يلي تفصيل لأهم المعايير في التبويب.<sup>(٢)</sup>

#### أ- اجتناب العناوين النمطية المكررة

على الباحثين أن يبدعوا في تبويب الموضوع ويبحثوا عن عناوين مبتكرة للمباحث الفرعية، وذلك عن طريق اجتناب العناوين الكلية والنمطية المكررة، والبحث الدقيق عن زوايا الموضوع وجوانبه الخفية، ووضع هذه الجوانب الخفية كمباحث فرعية في عناوين داخلية مبتكرة. وفي ما يلي نموذج مقالة منشورة في مجلة علمية محكمة، وهي تعاني من العناوين الداخلية النمطية المكررة:

أبو دهيل الجمحي / اسمه ونسبه وكنيته / قبيلته / النتيجة

فالملاحظ أنّ هذه المقالة، بغضّ النظر عن اختيار موضوع عام وقليل الفائدة حسب ما ورد في المحور الأول من هذا المقال، لن تحمل أيّ إبداع وابتكار في اختيار العناوين الداخلية. فكأنّ الباحث يريد أن يمحكي عبر هذه العناوين البديهية المكررة قصة حياة الشاعر ولم يتبع بأنّ مهمّة المقالات العلمية المحكمة انتشار النتائج الجديدة التي وصل إليها من خلال البحث النقدي حلّ التوافص وتبيين المجهولات في فرع من الفروع الجامعية.

#### ب- اجتناب العناوين الزائدة في بداية التبويب

قد نرى في بعض المقالات المرسلة إلى المجلة نقصاً عائداً إلى وضع عناوين زائدة في بداية المقالة. كأنّ الباحث يريد أن يتحدث عن كلّ ما يرتبط بموضوعه من بعيد أو قريب في مباحث مستقلة قبل الدخول إلى موضوعه الأساسي. وكأنّه نسي مهمّته في معالجة المشكلة الأساسية المطروحة في البحث. وفي ما يلي نموذج لمثل هذه المقالات:

قناع امرئ القيس في شعر عز الدين المناصرة / المقدمة / المعنى اللغوي للقناع / أنماط القناع /  
القناع البسيط / القناع المركب / القناع المخترع / توظيف قناع امرئ القيس في شعر عز الدين  
المناصرة / الاستنتاج

<sup>١</sup>- شوقي ضيف، *البحث الأدبي*، ص ٢٩، ٧٣؛ علي صابري، *المنهج الصحيح في كتابة البحث الأدبي*، ص ٢٣.

<sup>٢</sup>- لمزيد من التفاصيل في هذا الحال أنظر: صادق عسكري، *نقدي بر مباحث فرعى وعناوين داخلى مقالات علمى*، مجله المجمن ايراني زيان وادبيات عربى، العدد ١٨، همار ٩٠، ص ٩٥ - ١٢٩.

فالملاحظ أنّ الباحث الكريم وضع في بداية التبوبip خمسة عناوين مستقلة لا ترتبط بموضوع بحثه ارتباطاً وثيقاً، وهي مباحث تمهيدية بالنسبة إلى موضوع البحث. ولكنه في المقابل نسي تبوبip الموضوع الأساسي إذ وضع عنواناً عاماً واحداً وهو في الحقيقة تكرار لعنوان المقالة أيضاً دون تقسيم وتبويب. وهذا يعني أنّ اهتمام الباحث بالمقاديم أكثر من اهتمامه بالموضوع نفسه. فأصبحت الباحث والعنوان التمهيدية أكثر وأطول من معالجة الموضوع نفسه. وقد نهى الأستاذ زرّين كوب عن هذا التوسيع في التمهيدات واعتبره دليلاً على الثرثرة، فكانَ الباحث ترك القلم ليكتب عن تاريخ العالم بأكمله أثناء الحديث عن حياة كلّ شاعر أو أديب.<sup>(١)</sup> حلّ هذه المشكلة يجب على الباحثين أن يضعوا في عنوان المقالة ما يرتبط بالموضوع من قريب فقط، أمّا بالنسبة إلى ما يرتبط بالموضوع من بعيد فيشار إليه باختصار إماً في المقدمة وإماً بعد المقدمة في مبحث تمهيدي مستقل تحت عنوان «المدخل» أو عنوان ابتكاري آخر، إذا كان ذا أهمية أكثر. فكان على الباحث أن يجتنب العنوان التمهيدية الكثيرة في بداية المقالة وفي المقابل أن يختار ما يرتبط بتوظيف قناع امرئ القيس في شعر عز الدين المنصوري، و يجعله في محاور وبنود كعنوانين فرعية لهذه المقالة، كالتوظيف الأدبي مثلاً، أو التوظيف السياسي، أو التوظيف القومي وما إلى ذلك حسب المعلومات الموجودة في الموضوع.

#### ج- اجتناب تكرار عنوان المقالة في العنوان الداخلية

لا شكّ في أنّ المباحث الفرعية تدلّ على زوايا الموضوع المدروس وجوانبه لهذا تكون العنوان الفرعية جزء أو فرعاً من عنوان المقالة، فلا يجوز تكرار عنوان المقالة أو تكرار مضمون العنوان الأصلي للمقالة كمبحث فرعيٍّ أو كعنوان داخلي للمقالة. فكثيراً ما رأينا أنّ الباحث يختار عنوان المقالة أو ما في معناه كإحدى العنوانين الداخلية للمقالة ويتم ذلك غالباً بعد عنوانين تمهيدية زائدة وخارجية عن الموضوع الأصلي للمقالة. والغريب أنّ تكرار العنوان الأصلي للمقالة بعد العنوانين التمهيدية الرائدة تأتي في مثل هذه المقالات دون ت甿يع أو تفریع أو تقسيم، فتكون المعالجة إذن معالجة سطحية عابرة دون التعمق في التفاصيل الدقيقة ودون الدخول في الرواية الخفية، تلك التفاصيل الدقيقة والرواية الخفية التي تستحق أن تكون مباحث فرعية وعنوانين داخليّة للعنوان الأصلي للمقالة وتنتهي معالجتها إلى الاستنتاجات العلمية وبالتالي الإitan بالجديد عادة.

فنظرة ثانية للمقالة المذكورة في البند السابق أي: قناع امرئ القيس في شعر عز الدين المنصوري، تبيّن لنا هذه المشكلة بوضوح، إذ نرى الباحث قد قسم المقالة إلى قسمين: القسم الأول يحتوي على عنوانين تمهيدية عامة حول القناع، والقسم الثاني في الحقيقة تكرار لعنوان الأصلي للمقالة، والذي جاء دون تقسيم وتفریع إلى عنوانين فرعية. وكمثال ثان مثل هذه المقالات يمكننا الإitan بالنموذج التالي للمقالة المنشورة في مجلة علمية محكمة:

<sup>١</sup>- زرّين كوب، عبد الحسين، يادرastaها وانديشه ها، ص ١١ و ١٣.

- مظاهر الواقعية التفاؤلية في أدب نجيب محفوظ وتداعيًّا / - نشأتها / - تعريف الواقعية التفاؤلية / - خصائصها / - الواقعية الاستراكية في أدب نجيب محفوظ / - نتيجة البحث ففي هذه المقالة أيضاً نلاحظ أنَّ الباحث وضع كالمقالة السابقة عنوان المقالة بعد عنوان تمهيدية زائدة، دون تنويع أو تفريع أو تقسيم. بينما المطلوب تقسيم العنوان الرابع أي "الواقعية الاستراكية في أدب نجيب محفوظ" إلى محاور فرعية حسب ما جمعه من المعلومات في المصادر والمراجع، ثم يجعل كلَّ محور في عنوان مستقلٍ دالٌّ على زوايا خفية للموضوع، تلك الروايا الخفية التي تنتهي معالجتها إلى استنتاجات علمية دقيقة وبالتالي الإتيان بالجديد عادة.

#### د- اجتناب العناوين الداخلية الطويلة

إنَّ المشكلة الأخرى التي تعاني منها بعض المقالات المرسلة إلى مجلة دراسات هي أنَّ العناوين الداخلية لهذه المقالات طويلة. فكما مرَّ في البحث الأول لهذه المقالة حول اختيار الموضوع وصياغة العنوان للمقالة، يجب أن تكون العناوين الفرعية للمقالات أيضاً مختصرة وواضحة. شرط أن لا يخلُّ هذا الاختصار بالمعنى المراد. فالمقصود من الاختصار هنا اجتناب الكلمات المكررة أو المترادفة كما مرَّ سابقاً. فعلى سبيل المثال ولسهولة الفهم، نذكر غوذجاً من مثل هذه العناوين الداخلية الطويلة:

- الحب في كتابات غادة السمان / - المقدمة / - الحب وصنوفه / أ: الحب الإنساني الشامل "أو ما يمكن إدراجه ضمن الحب الروحي" / ب: الحب الحقيقي بين الجنسين / الصنف الثاني: الحب المجازي<sup>(١)</sup> / أ: حب التملك أو ما يطلق عليه العرفاء "الحب الطبيعي" / ب: الحب الجسدي والجنسى أو ما يسمى بالحب البهيمي أو الطبيعي" / - النتيجة

فالملاحظ في هذه المقالة أنَّ العناوين الواردة فيها وبالتحديد العنوان الثالث والسادس والسابع طولية أكثر من اللازم بسبب وجود كلمات زائدة. فلا شكَّ في أنَّ الباحث كان يستطيع أن يختصر العنوان ويختار عبارة واحدة من بين العبارتين "الحب الإنساني الشامل" أو "الحب الروحي". فصياغ العبارة يدلُّ على أنَّ العبارتين مترادفتان، وذلك ما أدى بالباحث أن يذكر حرف "أو" بين العبارتين.

فضلاً عن ذلك، إنَّ كان الباحث الكريم يصرُّ على الإتيان بالعبارة المترادفتين جنباً إلى جنب في العنوان لأسباب لا ندركه نحن، فكان عليه أن يأتي بالعبارة المترادفتين كالتالي: الحب الإنساني الشامل أو الحب الروحي. فلا شكَّ أنَّ حذف عبارة "أو ما يمكن إدراجه" لا يخلُّ أبداً بالمعنى المطلوب رغم كونه أكثر اختصاراً من العنوان الموجود في المقالة، كما يكون أفضل وأجمل أيضاً. وهذا ما يمكنه قوله بالنسبة إلى العنوانين الـ ٦ والـ ٧ لهذه المقالة، إلا أنَّنا ننصرف عن بيانها تلافياً عن الإطالة. هذا وقد لاحظنا هذه المشكلة في بعض المقالات بطريقة تختلف عما أشرنا إليه آنفاً. وهي أنَّ

<sup>١</sup> نسي الباحث وضع عنوان «الصنف الأول: الحب الحقيقي» قبل العنوانين الفرعيين السابقين رغم الإشارة إليه في نصّ مقالته.

طول العنوان ليس بسبب وجود الكلمات الزائدة أو المتراوحة بل يكون العنوانين طويلاً بسبب اشتمالها على جوانب متعددة، بحيث يمكننا تقسيم العنوان الداخلي إلى عنوانين أو ثلاثة عناوين. كالعنوان التالي الذي ورد ضمن عناوين مقالة فدوى طوفان وشعرها:

- الاقتباس من أشعار الشعراء أو عبارات غير عربية أو جمل طويلة من النشر  
فإطالة في هذا العنوان ناتجة عن وضع ثلاثة مفاهيم وموضوعات متعددة جنباً إلى جنب في عنوان واحد، بينما كان الأفضل للباحث أن يختار لهذه المفاهيم ثلاثة عناوين مستقلة، كالترتيب التالي:

- الاقتباس من أشعار الشعراء - الاقتباس من عبارات غير عربية - الاقتباس من جمل نشرية  
هكذا نلاحظ أنَّ الباحثين الكرام يستطيعون اجتناب استعمال العنوانين الطويلة بسهولة وبشيء من الدقة والتعمع والنão المنهجي المؤدي إلى الإبداع والابتكار.

**هـ- اجتناب التشتت الناتج عن تقديم العنوانين أو تأخيرها**  
من أكثر النواقص عموماً وتعقيداً في اختيار المباحث الفرعية والعنوانين الداخلية وكذلك من أكثرها شيوعاً في المقالات، هو التشتت الناتج من تقديم العنوانين أو تأخيرها. عبارة أخرى لم يراعي الباحث التنظيم المنطقي السليم في وضع العنوانين الداخلية للمقالة. فكما قيل في بداية هذا المبحث أنَّ التسلسل المنطقي من أهمِّ المعايير المنهجية في تبويب الموضوع وخطَّة البحث. بحيث تكون المباحث الفرعية كحلقات متكاملة يكمل بعضها البعض. فأيّ تقديم أو تأخير يؤدي إلى خلل في هذا الترتيب المنطقي وبالتالي يضرُّ بأساس البحث ويهدِّم أركانه. ولعل النموذج التالي يساعد على فهم الموضوع أكثر فأكثر:

- دراسة مقامات أبو القاسم الحريري / - المقدمة / - من هو الحريري؟ / - المقدمة لغة /  
- المقدمة اصطلاحاً / - التعريف بكتاب مقامات الحريري / - الموضوع الأصلي لمقامات الحريري / - أسباب تأليف مقامات الحريري / - أهمية المقامات / - معرفة المجتمع والعلاقات بين الناس / - معرفة طبقات المجتمع / - معرفة البيئة الجغرافية / - معرفة الأدوات والوسائل / - بطل المقامات، واقع أم تخيل؟ / - مقامات الحريري، قصه أم تفتقن؟ / - أول من ألف المقدمة وسابقة تأليف المقدمة / - المتأثرين بالحريري ومواصلة تأليف المقدمة / - أولى مقامات الحريري / - زمان تأليف المقامات ومكانها / - تسمية المقامات / - خلاصة من المقامات / - رسائل ومؤلفات الحريري / - النتيجة

فاللها يلاحظ من العنوانين السابقتين أنَّ المقالة المذكورة أعلاه تتشكَّل من ٢٢ عنواناً داخلياً، إلا أنَّ بعض هذه العنوانين لم توضع في موضعها الصحيح، فائدَ ذلك إلى التشتت والضعف في خطَّة البحث. فعلى سبيل المثال قام الباحث في بداية المقالة بتعريف الحريري، ثم جاء في نهاية المقالة بذكر آثاره، بينما الأفضل الإشارة إلى آثار الحريري مباشرةً بعد التعريف به. ذلك لأنَّ التعريف بشخص ما لن يكتمل

إلاّ بعد معرفة أهم آثاره. فيحسن تقديم العنوان الأخير "رسائل وتأليفات الحريري" إلى بداية المقالة بعد عنوان "من هو الحريري؟". هذا وقد كان بإمكان الباحث إدغام العنوانين معاً في عنوان واحد وهو: "الحريري ومؤلفاته".

كذلك يحسن تقديم عنوان "أول من ألف المقامة وسابقة تأليف المقامات" الوارد في البند الخامس عشر، إلى البند السادس ووضعه بعد عنوان "المقامات اصطلاحاً". كما يجب تقديم العناوين الأربع الواردة في البند السابع عشر إلى العشرين حول مقامات الحريري الأولى وزمان تأليفها وتسميتها وخلاصة مقامات الحريري، إلى البند الثامن بعد "أسباب تأليف مقامات الحريري وقبل أهمية المقامات. وأخيراً كان على الباحث أن يقدم التعريف بالمقالة قبل التعريف بالحريري. وهكذا يقع التعريف بالحريري قبل التعريف بآثاره، وهكذا يكون العنوانين أكثر التصاقاً. كما أن المقامات أعمّ من الحريري فيحسن تقديمها أيضاً. وهكذا يمكننا إعادة تبويب المقالة بالتقديم والتأخير فقط دون أي تغيير في محاور البحث كالترتيب التالي:

- دراسة مقامات أبو القاسم الحريري / - المقامات لغة / - المقامات اصطلاحاً / - أول من ألف المقامات وسابقة تأليف المقامات / - من هو الحريري؟ / - رسائل ومؤلفات الحريري / - التعريف بكتاب مقامات الحريري / - الموضوع الأصلي لمقامات الحريري / - أسباب تأليف مقامات الحريري / - أولى مقامات الحريري / - زمان تأليف المقامات ومكامنها / - تسمية المقامات / - خلاصة من المقامات / - مقامات الحريري، قصه أم تفتن؟ / - بطل المقامات، واقع أم تحيل؟ / - أهمية المقامات / - معرفة المجتمع العلاقات بين الناس / - معرفة طبقات المجتمع / - معرفة البيئة الجغرافية / - معرفة الأدوات والوسائل / - المتأثرين بالحريري ومواصلة تأليف المقامات / - النتيجة

وهكذا يتم تنظيم محاور البحث ومباحثه الداخلية تنظيماً منطقياً سليماً بعد تقديم أو التأثير لبعض العناوين الداخلية. إذ وردت العناصر الأساسية للموضوع واحدة تلو أخرى، بدءاً من التعريف بالمقامات والحريري ومروراً بمقامات الحريري وخصائصها وأهميتها وفائدتها وأخيراً تأثير الحريري ومقاماته في الأدباء ومواصلة فن المقامات بعد الحريري. ولابد من الإشارة مرة أخرى إلى أننا في تعديل العناوين الفرعية أو خطوة هذه المقالة قمنا بتقديم بعض العناوين أو تأثيرها دون حذف عنوان أو إضافة عناوين جديدة. لأن التركيز في هذا البحث يكون على ابراز الخلل في التبويب التشتت الناشئ عن عدم تنظيم العناوين تنظيماً منطقياً سليماً.

إذن يجب على الباحثين الأفضل استخراج عناصر الموضوع وأفكاره الأساسية غير مراجعة أهم المصادر والمراجع، ثم وضع هذه العناصر والأفكار في خطوة منطقية سليمة، فتكون المباحث الفرعية كحلقات متراقبة لا تقبل التقديم أو التأثير.

## وـ اجتناب اختيار عنوانين داخليّة لا تناسب زوايا الموضوع

آخر ما تطرّق إليه في توبّع الموضوع وتقسيمه هو ضرورة الاجتناب عن اختيار مباحث وعنوانين لا ترتبط بالموضوع ارتباطاً وثيقاً وبالتالي لا تدلّ على زوايا الموضوع وجوانبه. هذا النقص أيضاً كالنقص السابق من أكثر النواقص غموضاً وتعقيداً وبالتالي أكثرها شيوعاً في البحوث والمقالات العلمية.

ولا شكّ في أنّ ما ذكر في بداية هذا البحث من وجود عنوانين عاممة مكررة وكذلك عنوانين تمھيدية زائدة، يدخل في هذا المحور أيضاً، إلاّ أننا هنا نفضل الحديث عن قضيّاً جديدة تبيّن هذا النقص، وهو أنّ العنوانين الداخليّة لا تعبّر عن عناصر الموضوع وأفكاره الأساسية، إما لأنّها ليست وثيقة الصلة بما قبلها وما بعدها من المباحث والعنوانين، وإما لأنّها ترتكز على التوصيف دون التحليل والنقد. ولابدّ من الاستشهاد ببعض النماذج من المقالات في هذا المجال تسهيلاً للفهم والاستيعاب واجتناباً لمثل هذه النواقص:

– ابن أبي عتيق وتطور النقد / – المقدمة / – ابن أبي عتيق / – ابن أبي عتيق وحارث بن خالد / – ابن أبي عتيق وعمر بن أبي ربيعة / – ابن أبي عتيق ونصيب / – ابن أبي عتيق وعبد الله بن قيس الرقيات / – ابن أبي عتيق وكثير / – ابن أبي عتيق والعرجي / – النتيجة فالملاحظ من عنوان المقالة أنّ الباحث يريد أن يعالج دور ابن أبي عتيق في تطور النقد، إلاّ أنه يذكر في العنوانين الداخليّة عدداً من الأدباء الشعراء دون آية إشارة إلى ما يدلّ على دور هذا الناقد في تطور النقد. ففي أحسن الحالات يمكن القول أنّ الباحث يعالج نقد ابن أبي عتيق لبعض الشعراء، مع ذلك لا نرى أثراً للدور هذا الناقد في تطور النقد، أو أنّ العنوانين الداخليّة لهذه المقالة لا تشير إلى ذلك على الأقلّ. وإذا قيل إنّ الباحث تطّرق إلى دور ابن أبي عتيق في تطور النقد أثناء معالجة العنوانين الداخليّة المذكورة، نقول إنّنا نتحدّث في هذا البحث عن العنوانين الداخليّة ودورها في الدلالة على زوايا الموضوع وجوانبه، وإلاّ فإنّ كيّفية المعالجة ودراسة الموضوع مما تدرسه في مجال آخر. أمّا النموذج الثاني في هذا المجال فنذكره في ما يلي:

– دراسة مصادر وأسلوب الخطيب التبريري في كتاب "الكافي في العروض والقوافي" / – المقدمة / – كتاب الكافي في العروض والقوافي ومصادره / – الاقتباس من كتابي الإقانع للصاحب بن عباد والعروض لابن جنّي / – التبريري ودواوين العروض / – تعريف<sup>(١)</sup> / – اقتباس التبريري من كتابي مختصر القوافي والمغرب لابن جنّي / – اقتباس التبريري من سائر المصادر / – النتيجة موضوع المقالة، كما نلاحظ، هو دراسة مصادر وأسلوب الخطيب التبريري في كتابه "الكافي في العروض والقوافي"، إلاّ أنّنا نرى معظم العنوانين الداخليّة تطرّق إلى المحور الأوّل من الموضوع وهو مصادر الخطيب التبريري واقتباسه منها، أمّا المحور الثاني، وهو أسلوب الخطيب التبريري، فلا نجد أثراً

<sup>١</sup> – إنّ هذا العنوان من العنوانين العاممة المهمة أيضاً.

له في العنوان الداخلة لهذه المقالة، أو أنَّ العنوان المختار لا تعبِّر عن ذلك على أقلَّ تقدير. فلابدَ لكلَّ باحث من اختيار عنوانين دقيقة تعبِّر عن زوايا الموضوع وجوانبه أو حتى نتائج البحث أيضاً، بحيث يمكنُ القارئ من معرفة النتائج عبر قراءة العنوانين فقط. فإذا أردنا معالجة تشاوُم إيليا أبو ماضي، مثلاً، فيمكننا اختيار عنوانين مناسبة لهذا الموضوع كما يلي: ظاهرة التشاوُم عند إيليا أبو ماضي، هل كان إيليا أبو ماضي متشارِماً؟، أبو ماضي بين التشاوُم والتفائل. فالعنوان الأول يوحِي بوجود التشاوُم عند أبو ماضي. أمّا في العنوان الثاني فيحتمل الأمرين مع إمكانية ترجيح النفي استناداً إلى كون الاستفهام إنكارياً. كما يوحِي العنوان الثالث بوجود ظاهري التشاوُم والتفائل معاً. فاختيار كلَّ عنوان من هذه العنوانين يساعد على توجيه القارئ نحو نتائج البحث.

ولم يخلُ القول في هذا البحث أنَّ الالتزام بالأصول والمعايير في اختيار المباحث الفرعية والعنوانين الداخلية كفرع من منهجية البحث، يحتاج إلى مزيد من الممارسة والدقة. وأنَّ كثيراً من المقالات تعاني من نواقص كثيرة في هذا المجال كما مرّ.

### ٣- معايير الاستناد إلى المصادر والمراجع

لا شكَّ في أنَّ البحث عن المصادر والمراجع لجمع المعلومات العلمية المنتشرة سابقاً هنا وهناك، يعدَّ من الخطوات الهامة التي يقوم بها الباحثون بعد اختيار الموضوع والتبويب، تمهدًا للتحليل والنقد والاستنتاج وأخيراً الإبداع والإثبات بجديد في الموضوع المدروس. ولا شكَّ أيضاً في أنَّ البحث ومراجعة المصادر والمراجع كلَّما كان أوسع وأشمل وأدقَّ كلَّما كانت النتائج أكثر قيمة وفائدة. وبناءً على ذلك يمكن القول إنَّ مزيلة المصادر والمراجع المستفادة في البحث وأهميتها وتنوعها وتعديدها تعدَّ إحدى المعايير المنهجية لتقويم البحث العلمي والجامعيَّة.<sup>(١)</sup> وبناءً على ذلك، تعالج في هذا البحث من مقالتنا، أهمية المصادر والمراجع في البحث العلمي واعتبارها وتنوعها وتعديدها، وأخيراً دروها في المستوى العلمي وإثراء البحث.

لن نجد اليوم باحثاً يدعى أنَّ كلَّ ما كتبه كان من عنده دون مراجعة ما كتبه السابقون في الموضوع الذي يدرسه والاستناد إليه. فمن البديهيات المشهورة أنَّ الباحثين يحصلون على المعلومات الازمة كموادَّ أولية بغية الشرح والتتعليق والتحليل والنقد والاستنتاج. وهذا يرى أصحاب الرأي في منهجية البحث مثل كارل لستروكس (١٩٦٧) وتندور كاب لو (١٩٧١) أنَّ مراجعة مصادر البحث ومراجعته هي إحدى أهمَّ الخطوات في البحث العلمي.<sup>(٢)</sup> ذلك لأنَّ مراجعة المصادر والمراجع تؤدي إلى الوقوف على ساقية البحث والوضع الراهن للموضوع وما وصل إليه الباحثون السابقون. كما أنَّ القيام

<sup>١</sup>- لمزيد من التفاصيل انظر: صادق عسكري، «نقد وبررسى منابع استنادى در مقالات زبان وادبيات عربى»، مجلة ادب عربى، دانشگاه هرaran، شماره ١، سال ٤، هار ٩١، ص ١٥٣ - ١٧٤.

<sup>٢</sup>- نقلًا عن: علي دلاور، روشهای تحقیق در روان‌شناسی، ص ٣٧ و ٣٨.

بالبحث من الصفر دون معرفة ما حدى للموضوع سابقاً ودون معرفة ما وصل إليه السابقون يؤدّي إلى الفشل لامحالة. كما يمكن القول إنّ المصادر كلما كانت مهمة كلما كان البحث ونتائجـه أكثر إفادة للقراء. إذن لا بدّ لكلّ باحث، إلى جانب البحث عن المصادر والمراجع، القيام بتقديمها أيضاً.<sup>(١)</sup> هذا وقد أشار أصحاب الرأي في منهجية البحث إلى الأهداف والفوائد المتربّة على مراجعة المصادر والمراجع، معتبرين ذلك من أهمّ الطرق لاتساع التجربة وتعزيز الرواية النقدية، والاطلاع على المناهج المتعدّدة المستفادة عند الآخرين وبالتالي اختيار أنسـب المناهج وأنفعـها في البحوث، وأخيراً وليس آخرـاً لاحتـاب القيام بتكرار البحوث والإتيـان بالنتائج المكررة. وهـكذا يـامـكـانـ البـاحـثـ مـعـرـفـةـ ماـ وـصـلـ إـلـيـهـ الـبـاحـثـونـ حتـىـ الـآنـ وـمـاـ بـقـيـ أـنـ يـفـعـلـهـ هوـ فـيـ الـمـوـضـوـعـ.<sup>(٢)</sup>

ولا بدّ من الإشارة هنا إلى أنّ اختيار الموضوعات المدروسة سابقاً يجوز شرطـ الـاطـلاـعـ الدـقـيقـ عـلـىـ ماـ وـصـلـ إـلـيـهـ السـابـقـونـ فـيـ أـجـاهـهـمـ وـمـعـرـفـةـ مواطنـ القـوـةـ وـالـضـعـفـ وـفـيـ النـهـاـيـةـ الـقـيـامـ بـرـفـعـ التـواـصـفـ فـيـ الـبـحـوـثـ السـابـقـةـ. إذـ لـنـ يـسـتـطـعـ أحـدـ أـنـ يـتـعـيـ بـأنـ ماـ وـصـلـ إـلـيـهـ فـيـ جـمـعـهـ كـلـامـ قـاطـعـ لـاـ يـشـوـهـ ضـعـفـ أـوـ خـلـلـ. فـيـجـوزـ تـكـرارـ الـمـوـضـوـعـاتـ فـيـ الـبـحـوـثـ الـعـلـمـيـةـ شـرـطـ أـنـ يـأـتـيـ الـبـاحـثـ بـنـتـائـجـ عـلـمـيـةـ جـدـيـدةـ غـيـرـ ماـ وـصـلـ إـلـيـهـ السـابـقـونـ. وأـخـيـراـ تـحـسـنـ مـرـاجـعـ الـمـوـلـعـاتـ الـمـكـتـوـبةـ بـالـلـغـاتـ الـأـخـرـىـ كـالـلـغـةـ الـفـارـسـيـةـ فـيـ الـبـحـوـثـ الـعـرـبـيـةـ أـوـ بـالـعـكـسـ، كـذـلـكـ الـلـغـاتـ الـأـجـنبـيـةـ الـأـخـرـىـ وـخـاصـةـ الـإـنـكـلـيزـيـةـ وـالـفـرـنـسـيـةـ.

وـخـلـاـصـةـ القـوـلـ إنـ الـمـعـاـيـرـ الـمـنـهـجـيـةـ فـيـ مـعـالـجـةـ الـمـصـادـرـ وـالـمـرـاجـعـ فـيـ الـبـحـوـثـ الـعـلـمـيـةـ تـنـقـسـمـ إـلـىـ أـرـبـعـةـ أـقـسـامـ، وـهـيـ: أـ- عـدـدـ الـمـصـادـرـ وـالـمـرـاجـعـ بـ- تـنـوـعـ الـمـصـادـرـ وـالـمـرـاجـعـ جـ- الـمـصـادـرـ الـمـكـتـوـبةـ بـالـلـغـاتـ الـأـجـنبـيـةـ دـ- قـيـمةـ الـمـصـادـرـ وـالـمـرـاجـعـ.

أـ- عـدـدـ الـمـصـادـرـ وـالـمـرـاجـعـ: رغمـ أنـ عـدـدـ الـمـصـادـرـ وـالـمـرـاجـعـ لـيـسـ أـكـثـرـ أـهـيـةـ مـنـ توـعـهـاـ وـقـيـمـهـاـ، إـلـاـ أـنـاـ أـشـرـنـاـ إـلـيـهـ أـوـلـاـ لـأـنـهـ أـوـلـاـ مـاـ يـواجهـ الـقـارـئـ أـثـنـاءـ مـشـاهـدـةـ قـائـمـةـ الـمـصـادـرـ وـالـمـرـاجـعـ دـوـنـ معـالـجـهـاـ. وـبـمـاـ أـنـ زـيـادـةـ عـدـدـ الـمـصـادـرـ وـالـمـرـاجـعـ فـيـ الـبـحـثـ دـلـيلـ عـلـىـ سـعـةـ الـبـحـثـ وـاـهـتمـامـ الـبـاحـثـ جـمـعـ مـعـظـمـ الـعـلـمـوـنـاتـ الـمـوـجـودـةـ فـيـ الـمـكـتـبـاتـ الـعـرـبـيـةـ وـالـأـجـنبـيـةـ وـالـأـخـرـىـ وـالـشـبـكـاتـ الـإـنـتـرـنـتـيـةـ. إذـنـ، يـمـكـنـ اـعـتـيـارـ عـدـدـ الـمـصـادـرـ وـالـمـرـاجـعـ مـنـ الـمـعـاـيـرـ الـأـوـلـيـةـ لـقـيـمـ مـصـادـرـ الـبـحـثـ وـمـرـاجـعـهـ.<sup>(٣)</sup>

هـذـاـ وـقـدـ أـحـصـيـنـاـ عـدـدـ الـمـصـادـرـ وـالـمـرـاجـعـ الـمـسـتـفـادـةـ لـأـكـثـرـ مـنـ مـائـةـ مـقـالـةـ عـرـبـيـةـ مـنـتـشـرـةـ فـيـ الـمـجـالـاتـ

<sup>١</sup>- أحد فرامرز قرا مکلى، روش شناسی مطالعات دینی، ص ٩٦؛ عبد الوهاب ابراهيم أبو سليمان، تحقیق علمی به زبان عربی، ص ٤٨؛ على صابری، المنهج القویم فـي كتابة الـبـحـثـ الـأـدـبـيـ، ص ١٧؛ خورشیدی و همکاران، روشهای بزوـهـشـ درـ عـلـومـ رـفـارـیـ، ص ١٣٥.

<sup>٢</sup>- عباس خورشیدی و همکاران، روشهای بزوـهـشـ درـ عـلـومـ رـفـارـیـ، ص ١٣٥ و ٣٢٢؛ على دلـاورـ، روشهای تحقیق در روان شناسی و علوم تربیتی، ص ٩١؛ غلامرضا خاکـیـ، روش تحقیق با رویکردی به بـاـیـانـ نـوـیـسـیـ، ص ١٧١؛ أحد فرامرز قرا مکلى، روش شناسی مطالعات دینی، ص ٩٦.

<sup>٣</sup>- انظر: شاکر العامری، ملاحظات عامة على كتابة البحوث والمقالات، [www.ameri.semnan.ac.ir](http://www.ameri.semnan.ac.ir).

العلمية المحكمة في إيران، ورأينا أن متوسط عدد المصادر والمراجع يصل إلى ٢٣ مرجعاً. وهذا العدد يربأنا قليلاً في البحوث العلمية المنشورة من قبل الأساتذة في أقسام اللغة العربية وأدابها في الجامعات الإيرانية. وإن دل ذلك على شيء فإنه يدل على التسريع العاجل الذي يؤدي إلى السطحية في معظم الأحيان. ولا شك أيضاً في أن تعداد المصادر والمراجع يعد معياراً لمعرفة مستوى اهتمام الباحث بالبحث عن المعلومات المنتشرة هنا وهناك، شرط الإلقاء من الآراء النقدية الموجودة فيها بغية تعميق البحث. أمّا إذا كانت زيادة عدد المصادر والمراجع في البحث لأغراض غير ما ذكرنا آنفاً، فلا يعتبر عدد المصادر والمراجع عندئذ مزية علمية، بل العكس يعتبر البعض نقصاً علمياً. يقول الأستاذ عبد الحسين زرين كوب في هذا المجال: إنَّ الباحث الذي يفرط في ذكر المصادر والمراجع ويستند إليها في كل قول متداول ومشهور، كمن يؤدي اليدين في كلِّ كلامه.<sup>(١)</sup> ويجب الانتباه إلى أنَّ ماهية الموضوعات تؤثر في كثرة مصادر البحث ومراجعه أو قلتها. فعلى سبيل المثال، البحوث التي تدرس موضوعاً من الأدب القديم تتمتع بحجم هائل من المصادر والمراجع عادة، أمّا البحوث التي تدرس موضوعاً أديبياً جديداً فهي قليلة المصادر والمراجع عادة. كما أنَّ الموضوعات النظرية التي يحاول الباحث الحصول على معلومات حولها من المكتبات هي أكثر مصدراً من الموضوعات التطبيقية أو العملية التي تدرس موضوعاً ميدانياً. فرغم أنَّ هذه الملاحظة تثير قلة عدد المصادر والمراجع لبعض البحوث إلى حدٍّ ما، إلاَّ أنها لا تستطيع إغفال دور البحث الواسع الشامل عن المعلومات في إثراء البحث وإنائه.

**ب- تنوع المصادر والمراجع:** إنَّ هذا المعيار يعود إلى ماهية البحوث ومحاورها وأفكارها الأساسية. فعلى الباحث مراجعة مصادر ومراجع في كلِّ محور من محاور البحث. ولعلَّ خير سبيل لفهم الموضوع الإثباتي بنموذج من المقالات المدرورة في هذا المجال. ففي مقالة "رمزيَّة السُّيَّاب واستدعاء الشخصيات القرآنية" على سبيل المثال، استفاد الباحث من ١٨ مصدراً ومرجعاً. رغم أنَّ هذا العدد من المصادر والمراجع قليل إلى حدٍّ كبير، لكنَّه، مع ذلك، نرى الباحث قد راجع المصادر والمراجع المتنوعة حسب زوايا البحث ومحاوره. فاستفاد من كتب ومقالات متنوعة حول الرمز والرمزيَّة وكما راجع مؤلفات حول السُّيَّاب وشعره، كما أنه لم يغفل عن الدراسات القرآنية أيضاً. لذا يمكن القول إنَّ الباحث راجع في بحثه هذا مصادر ومراجع متنوعة رغم قلة عددها. بالعكس هناك مقالات نرى المصادر والمراجع المستفادة فيها غير متنوعة رغم كثرتها. فمقالة "الصور الخيالية في الألقاب الشيهية بالكنية"، استفاد الباحث من ٤٧ مصدراً ومرجعاً، إلاَّ أنه اعتمد على المصادر والمعاجم القديمة فقط وأهمَّ المراجع النقدية الحديثة. والأمر نفسه نراه كذلك في مقالة "معايير المدح، دراسة ونقد في ضوء الأدب الإسلامي الملزم"، حيث اعتمد الباحث على المصادر والمراجع الشيعية فقط وأغفل المصادر والمراجع في النقد القديم والجديد. ولعلَّ هذا الأمر بالتحديد أدى إلى شيء من التعصب في المعاجلة والتحليل.

<sup>١</sup> - عبد الحسين زرين كوب، بادداشتها واندیشه ها، ص ١٥.

جـ- المصادر والمراجع باللغات الأخرى: لاشك في أن هذا المعيار يعود إلى البند السابق أيضا، بعبارة أخرى استفادة الباحث من المصادر والمراجع باللغات الأخرى كاللغة الفارسية واللغات الأروبية الأخرى، يدل على تنوع مصادره ومراجعه، ومع ذلك، فقد فضّلنا استقلاله لما فيه من الأهمية والدلاله على مقدرة الباحث الفاقة في البحث عن مصادر ومراجع متعددة باللغات المتعددة. فإذا كان التنوع في البند السابق يتكرر على المصادر والمراجع الموجودة في المكتبة العربية، فلا شك إذن في أن مقدرة الباحث في الاستفادة من المؤلفات المكتوبة باللغات الفارسية والإإنكليزية والفرنسية و... يفتح له آفاقاً واسعة من التنوع والتعدد في المصادر والمراجع وما فيها من المعلومات والآراء النقدية التي تغنى البحث لامحالة وتؤدي إلى إثرائه. وهذا الأمر بالذات هو ما جعلنا نطرح هذا المعيار مستقلاً عن المعيار السابق. هذا، ورغم ما ذكرنا آنفاً من أهمية الاستفادة من المصادر والمراجع باللغات المتعددة، إلا أننا لاحظنا مع الأسف الشديد ضعف الباحثين في اللغة العربية وآدابها في استفادتهم من الآثار المكتوبة باللغات الأجنبية كالإنكليزية والفرنسية والألمانية. وهذا الأمر يعود إلى عدم تمكّن الباحثين من اللغات الأخرى. وهذا هو الظاهر من مشاهدة قائمة المصادر والمراجع للمقالات المنشورة. إذ تشير العلمية الإحصائية التي قمنا بها على ما يقرب من مائة مقالة، أن ١١ مقالة فقط تحتوي على عدد قليل من المصادر والمراجع باللغات الأجنبية. ويطهر هذا النقص أكثر فأكثر عندما أخذنا بعين الاعتبار ظهور الدراسات النقدية الهامة في الآداب الأروبية حديثا.

#### دـ- ضرورة الاهتمام بقيمة المصادر والمراجع:

لاشك في أن جميع المصادر والمراجع المستفادة في البحوث العلمية لا تتمتع بمستوى واحد من القيمة العلمية والمتزلة النقدية. لأن المصادر والمراجع مختلف قيمتها باعتبار المتزلة العلمية لمؤلفيها ومدى صلتها بالموضوع المدروس. فلهذا قسم بعض الباحثين الكتب المستفادة في البحوث العلمية إلى المصادر الأساسية والمراجع الثانوية. فالمصادر مؤلفات أساسية قديمة تحتوي على معلومات تاريخية وأدبية دونت من قبل المؤلفين القدماء باعتبارهم شهود عيان للموضوع، أما المراجع هي مؤلفات ثانوية أخذت معلوماتها من المصادر الأساسية عادة مضيفة إلى تلك المعلومات آراء نقدية جديدة<sup>(١)</sup>.

هذا وقد اتفق الباحثون في تقديم المصادر الأساسية على المراجع الثانوية، وأكّد شوقي ضيف على أن وجود المصادر يقلّل من أهمية المراجع. وقد حذر البعض من مراجعة المراجع الثانوية لما تقع فيها من

<sup>١</sup>- شوقي ضيف، البحث الأدبي، ص ٢٣٧؛ محمد عبد المنعم الحفاجي، البحوث الأدبية منهجها ومصادرها، ص ٧٥؛ على دلاور، روشهای تحقیق در روان شناسی، ص ١٤٩؛ George Hubbell, Writting term Papers and Report, P. 61 مشکین فام، البحث الأدبي منهجه ومصادره، ص ٢٤؛ أهيف ست، محاضرات في منهجه البحث، ٢٠٠١.

نقص في نقل المعلومات من المصادر الأساسية.<sup>(١)</sup> وفي المقابل يحدّر البعض من الاعتماد على المصادر فقط، ويرى ضرورة الاستناد إلى المراجع الجديدة أيضاً.<sup>(٢)</sup> أمّا نحن فنرى ضرورة الاعتدال بين الرأيين مؤكّدين على ضرورة الاستناد إلى المصادر الأساسية والمراجع الثانوية، لأنّ في المصادر الأساسية القديمة شهود عيان وفي المراجع الحديثة آراء نقدية جديدة.

بناء على ذلك فلا بدّ للباحث أن يقوم بتقديم المصادر والمراجع ويبيّن أهمّها وأكثرها صلة بال الموضوع. ولا شكّ في أنّ هذا المعيار هو أهمّ المعايير وأكثرها تعقيداً وصعوبة لدراسة المصادر والمراجع في البحث العلميّة. فلهذا لا بدّ لنا من الاعتراف بأنّ معرفة جميع المصادر والمراجع المستفادة في البحوث العلميّة صعب جدّاً بل مستحيل أحياناً، لكونها تستلزم مطالعة جميع المصادر مطالعة نقديّة متعمّقة ومعرفة المكانة العلميّة لجميع مؤلّفيها. وبناء على ذلك لا بدّ من الاعتراف بأنّنا لا نستطيع الحكم على جميع المصادر والمراجع ومكانة مؤلّفيها حكماً قاطعاً.

مهما يكن من أمر فإنّ العمليّة الإحصائيّة التي قمنا بها على مائة مقالة منشورة في المجالات العلميّة، قد أسفرت عن نتائج تدلّ على أنّ ٣٥٪ من المقالات تتمتّع من المصادر والمراجع المتخصصة والمرتبطة بال موضوع ارتباطاً وثيقاً. وفي المقابل ٣١٪ من المقالات استفادت من المصادر والمراجع غير المتخصصة وغير المرتبطة بموضوع البحث. وهذه النتائج تدلّ على أنّ البحث العلميّ لا تزال تحتاج إلى مزيد من اهتمام المؤلّفين بالمصادر والمراجع المتخصصة والمعتبرة.

وهنا لا بدّ من الاعتراف بأنّ استفادة الباحث من عدد كبير من المصادر والمراجع المتخصصة المرتبطة بال موضوع ارتباطاً وثيقاً، قد تدلّ على أنّ الموضوع مدروس ومكرّر، لذلك يجب على الباحث عندئذ أن يأخذ بعين الاعتبار الملاحظة النقديّة المذكورة في الصفحة الخامسة من هذا البحث، الدالة على ضرورة الحذر والدقّة في الاطلاع على معظم ما وصل إليه الساقون في هذا الموضوع ومن ثمّ محاولة نقد آرائهم نقداً عقيماً، وإذا ما انتهوا إلى مواطن الضعف والخلل في البحوث السابقة ووصلوا إلى نتائج جديدة، عندئذ يقومون بنشرها في مقالة علميّة.

ولا يخلو من الفائدة أن نشير أخيراً بعد دراسة المصادر والمراجع المستفادة في البحث العلميّ إلى ضرورة الالتزام بالأمانة العلميّة وحفظ حقوق الملكيّة الفكرية عبر الإحالات إلى المصادر والمراجع أثناء النقل والاقتباس وكذلك إلى ضرورة توحيد طريقة الإحالات والإرجاع في المواهش السفلية وفي تدوين قائمة المصادر والمراجع في نهاية البحث. وعندنا في ذلك معايير مفصلة لا ندخل فيها خوفاً من الإطالة.

<sup>١</sup>- شوقي ضيف، البحث الأدبي، ص ٢٤٦؛ علي دلاور، روشهای تحقیق در روان‌شناسی وعلوم تربیتی، ص ١٥٠.

<sup>٢</sup>- علي باقر طاهری نیا، نقد وتحليل مقالات علمی - بروهشی گروه زبان وادیبات عرب ایران، ص ١٨؛ فرامرز میرزایی، وهکاران، تحلیل گزارشگوئه مقالات جاپ شده مجله انجمن ایرانی زبان وادیبات عربی، ص ١٦٩.

#### ٤- معايير التحليل والنقد والاستنتاج

إنّ معيار التحليل والنقد والاستنتاج من أهمّ المعايير في الحكم على قبول البحث أو رفضها وفي نفس الوقت من أكثرها عمقاً وصعوبة لما في هذا المعيار من العملية الفكرية المعقدة في إعمال المنطق والفلسفة والتجربة التنظيمية في وضع كلّ معلومة وكلّ فقرة، بل كلّ جملة في الموضع اللائق بها. فلهذا نرى أنّ معظم البحوث المنشورة تعاني من هذه المشكلة. بحيث يمكن القول أننا قلّما نرى بحثاً خالياً من نواقص في التحليل والنقد والاستنتاج. وفي ذلك إشارة إلى سيطرة النقص والضعف على البشر عموماً، ولعلّ ما نرى عند معظم العلماء والكتاب من الاعتراف بالنقص في مؤلفاتهم يعود إلى هذا الأمر.

ومنا أنّ رؤية الباحث وأهدافه وكذلك الأسئلة التي يرغب الباحث في الإجابة عنها يظهر بوضوح في المقدمة المنهجية للمقالة، وما أنّ النتائج التي توصل الباحث إليها يظهر بوضوح في خاتمة البحث، فيتمكن فهم مستوى التحليل والنقد والاستنتاج من معالجة المقدمة والخاتمة إلى حدّ كبير إذا كانت المقدمة والخاتمة منهجهيتين شاملتين على عناصرها المنهجية. أضف إلى ذلك معالجة الاقتباس لأهدافه ووظيفته إلى جانب رصد الآراء المتضاربة في قضية من القضايا الأدبية أو النقدية ووضع الفريقين المواقفين والمعارضين وأفكارهما وأدلتتها واحدة تلو أخرى، وكلّ ذلك تمهدًا للمناقشة الدقيقة ومحاولة تبيين أسباب الخلاف بين الفريقين وتحديد مواطن القوة والضعف في الآراء المتضاربة وأخيراً استباط نظرية نقدية جديدة من قبل الباحث بعد هذه العملية التي يمكن لنا تسميتها بالتحليل والنقد والاستنتاج. وبناء على ذلك، ولسهولة فهم هذه العملية المعقدة في البحث العلمي، اقتصرنا، في معالجة هذا المعيار، على خمسة محاور، وهي:

##### أ- المقدمة وظيفتها وعناصرها

كما قلنا قبل قليل تظهر رؤية الباحث وأهدافه بوضوح في المقدمة المنهجية للمقالة، كذلك تظهر النتائج التي توصل إليها بوضوح في خاتمة البحث، فيتمكن فهم مستوى التحليل والنقد والاستنتاج من معالجة المقدمة والخاتمة إلى حدّ كبير، فلهذا قدمنا معالجة المقدمة والخاتمة كمدخل للدراسة مقدرة الباحث في التحليل والنقد والاستنتاج.

وقد يظنّ البعض أنّ المقدمة مجموعة من الملاحظات العامة أو الخاصة، بينما الحقيقة أنّ المقدمة المنهجية ليست كذلك. المقدمة في كلّ بحث فقرات تمهدية بسيطة وواضحة توضح للقارئ العناصر الأساسية للبحث وتسرّعها له، بحيث تبعثه على مواصلة القراءة. المقدمة تشمل عناصر عدّة، أهمّها:

**أولاً: تحديد الموضوع:** تحديد الموضوع من العناصر الأساسية للمقدمة. فعلى الباحث أن يحدد موضوعه تحديداً دقيقاً في الزمان والمكان، كما عليه أن يسويّ هذا التحديد الرزمي.

**ثانياً: طرح الإشكالية أو الباعث على اختيار الموضوع:** طرح الإشكالية يقتضي براعة الباحث في جعل القارئ يطرح على نفسه تلك الأسئلة التي طرحتها الباحث على نفسه. فالباحث يُبرّز، في

الإشكالية، أهمية الموضوع وفائدة وطرح الأسئلة التي يرغب في الإجابة عنها، وهكذا يوضح سبب اختيار الموضوع للقارئ.

**ثالثاً: منهاج البحث:** يجب على الباحث أن يحدد منهاج بحثه ويسوّغ منهجه أيضاً. فلا يكفي أن يذكر الباحث اسم المنهج أو يسميه فقط، بل عليه أن يوضح المنهج المختار وكيفية الالتزام به. كما لا يكفي أن يصف الباحث المنهج الذي اعتمدته في بحثه وكيفية الالتزام به، بل عليه أن يوضح سبب اختياره دون غيره أيضاً.

**رابعاً:** سابقة البحث أو تقويم المصادر والمراجع الأساسية: على الباحث أن يذكر في المقدمة أهم المصادر والمراجع التي درست الموضوع سابقاً لمعرفة ما وصل إليه الباحثون السابقون. كما يجب على الباحث أن يرتكز، عند ذكر سابقة البحث، على أقرب الدراسات من بحثه ويدرك أهم النتائج التي وصلت إليها تلك البحوث مبيناً التفاصيل بـ: بحثه والبحث السابقة.

**خامساً: خطط البحث أو تنظيم المباحث الفرعية:** يحدد الباحث في هذا العنصر محاور البحث وخططه، كما يسوغها أيضا. فيحاول الباحث في المقدمة أن يسوي تلاميذ الأبواب وسلسلتها، أي يبين أسباب تقديم المباحث وتأخيرها.

إلى جانب هذه العناصر الأساسية الخمسة للمقدمة، هناك عناصر فرعية أخرى يمكن أن ترد في المقدمة أيضاً، كإشارات إلى الوجوه التي أهملت في البحث، أو ذكر مشاكل البحث، أو بعض الملاحظات أو الاستدراكات، كالملاحظة الواردة في الفقرة الأخيرة من مقدمة هذه المقالة.<sup>(١)</sup>

### **بـ- الخاتمة وظيفتها وعناصرها**

قد يرى البعض أن الخاتمة هي خلاصة البحث، بينما الوظيفة الأساسية للخاتمة هي الإجابة عن الأسئلة المطروحة في المقدمة وحل الإشكالية. الخاتمة تتضمن محورين أساسيين: <sup>(٢)</sup> وهما نتائج البحث وفتح آفاق جديدة.

- المحور الأول وهو الأكبر حجما يتضمن «أهم النتائج» التي توصل إليها الباحث، ترد حسب ورودها في البحث.

- المحور الثاني وهو الأصغر حجماً يتضمن «فتح آفاق جديدة». فالباحث من خلال معالجته للموضوع أو للمصادر والمراجع، تكشف له بعض التواحي التي تستحق البحث في المستقبل، فيلفت

<sup>١</sup> - لمزيد من المعلومات حول المقدمة وعناصرها، انظر: عبد الوهاب أبو سليمان، روش تحقیق علمی در زبان عربی، ص ١٣٧؛ عباس خورشیدی وهکاران، روش‌های پژوهش در علوم رفتاری، ص ٨٣ و ٥٣٩؛ غلامرضا خاکی، روش تحقیق، ص ٥، علم دلایل، و شاهای، تحقیقیه، د، انتشارات، ص ٣٣٠.

<sup>۲</sup> - عیّاس خورشیدی و همکاران، روشهای بروهش در علوم رفواری، ص ۴۵۱؛ فرامرز میرزاگی و همکاران، تحلیل گزارشگوئه مقالات مجله انجمن زبان عربی، ص ۱۷۱؛ آهیف ستو، محاضرات في منهجية البحث، ۲۰۰۹.

انتبهما الباحثين إليها.

وعلى الباحث أن لا يخلط عناصر المقدمة والخاتمة بعضها البعض، فيجب أن يتحاشى الباحث الإتيان ببعض نتائج البحث في المقدمة، كما يتحاشى الإتيان ببعض عناصر المقدمة في الخاتمة، مثل «الأمور التي أهملت في البحث» أو «مشاكل البحث». وكما يحسن احتساب الاقتباس والإحالات في المقدمة والخاتمة. لأنّ موضع الإحالات هو صلب الرسالة عادةً.

#### جـ- الاقتباس والأخذ عن المصادر والمراجع

سبقت الإشارة أثناء معالجة مصادر البحث وبالتحديد في الصفحة ١١ من هذه المقالة، إلى ضرورة مراجعة الدراسات السابقة لجمع المعلومات والاهداء بالنتائج التي توصلت إليها تلك الدراسات سابقاً. وذلك من أجل تبيان مواطن القوّة والضعف ورفع النواقص وتصحيح الأخطاء المحتملة في الدراسات السابقة حول هذا الموضوع. فمن البديهيات المشهورة أنّ الباحثين يحصلون على معلومات أولية عبر مراجعة المؤلفات السابقة، بغية الشرح والتلخيص والتحليل والقد والاستنتاج. فلا بدّ من الاقتباس لذكر الشواهد الشعرية والثرية للشعراء والأدباء أو الآراء النقدية للنقاد وللباحثين تمهيداً للمناقشة أثناء عملية التحليل والتقدير.

هذا وقد ذكر الباحثون للاقتباس شروطاً عدّة أهمّها: ١- عدم الإفراط في كثرة الاقتباسات حتى لا يؤدّي ذلك إلى تعطيل فكر الباحث واحتفاء شخصيته. ٢- أن يقرن المعلومة المقتبسة بالمناقشة والتحليل والتلخيص إظهاراً لشخصيّة النقدية ٣- عدم تكرار النصّ المقتبس بكامله بل تكفي الإشارة المختصرة إليه ثمّ الإحالّة إلى موضعه السابق. ٤- الدقة التامة في النقل والتأكّد من صحة ما ينقل، حتى لا يتعرّض النصّ المقتبس إلى التحرير والتلوّي. ٥- يجب أن يكون النصّ المقتبس مرتبطاً بالموضوع ارتباطاً وثيقاً، بجنّبلاً للاستطراد.<sup>(١)</sup>

وأخيراً على الباحث أن يعرف مواطن الاقتباس ويعيّز بين الاقتباس الضروري وغير الضروري كما عليه أن يميّز بين النوعين المباشر وغير المباشر ويعرف مواضع الاقتباس المباشر وغير المباشر. وأن يعرف أنّ الاقتباس لا يأتي بحدّ الاقتباس فحسب، إنما يأتي ليكون دليلاً وشاهداً على صحة استنتاج الباحث، وإثباته في ذهن المخاطب وإنقاذه.<sup>(٢)</sup> ولا شكّ في أنّ الالتزام بهذه المعايير في الاقتباس يحتاج إلى الممارسة والدقة والخبرة المنهجية الفائقة حقّاً.

#### دـ- معيار التحليل والنقد

<sup>١</sup>- انظر: شوقي ضيف، البحث الأدبي، ص ٢٦٤؛ أحمد شلبي، كيف تكتب بحثاً أو رسالة، ص ٩١ - ٩٤؛ بتول مشكين فام، البحث الأدبي مناهجه ومصادرها، ص ٤٢؛ عبد الحسين زرين كوب، بادداشتها واندیشه ها، ص ١١؛ أحد فرامرز قرا ملكي، روش مطالعات دین، ص ١٢٠.

<sup>٢</sup>- شاكر العامری، ملاحظات عامة على كتابة البحوث والمقالات. [www.ameri.semnan.ac.ir](http://www.ameri.semnan.ac.ir).

إذا كان المبحث الرابع بمحاوره الأربع هو أهم المباحث وأكثرها صعوبة وتعقيداً كما ذكرنا في بداية هذا المبحث في الصفحة ١٧، فإنّ هذا المحور أي التحليل والنقد هو أيضاً أهم الأمور وأكثرها صعوبة وتعقيداً من بين الأمور الأربع التي درسناها في هذا المبحث الأخير. وبناء على ذلك يمكن القول إنّ معيار التحليل والنقد هو أصعب مراحل البحث العلمي وأهمّها لما في ذلك من عمليّات فكريّة معقدّة في إعمال العقل والفلسفة والمنطق.

ورغم ما لهذا المعيار من أهمية وتأثير في الدراسات العلمية، إلا أنّنا لم نجد تعريفاً دقيقاً وموحدًا للتحليل عند أصحاب الرأي في منهجية البحث. فكثيراً ما لاحظنا الخلط بين المفاهيم الثلاثة: التحليل والنقد والاستنتاج.مهما يكن من أمر فإنّ الباحثين قد أشاروا إلى جوانب من التحليل والنقد، خلاصتها أنّ التحليل يعني التنظيم الجديد للمعلومات بعد جمعها، ويعني أيضاً التقسيم، والتوصيف، والتفریع، والتلویع، والقياس، والتعليق.<sup>(١)</sup> مما يمكن استنباطه من هذه التعريفات والمفاهيم هو أنّ عملية التحليل تعنى مراجعة بطاقات المعلومات للحصول على العناصر والأفكار الموجودة فيها وفرزها وتقسيمها بوضع كلّ معلومة في موضعها الخاصّ على أساس خطّة البحث، وتمييز الآراء المتشابهة من المتفاوتة ثمّ وضع الآراء المتشابهة أو الموافقة إلى جانب الآراء المختلفة أو المتباعدة إلى جانب آخر. وبعد هذه العملية التي تعدّ تمهيداً للنقد، يأتي دور عملية النقد وهي البحث عن مواطن القوّة والضعف وتبيين وجوه الصواب والخطأ في الآراء الموافقة أو المخالفة بحريّة علمية تامة وبعيداً عن أيّ تعصّب قومياً كان أو دينياً أو مذهبياً.

#### ٥- معيار الاستنتاج والإبداع

بعد الاستنتاج والإبداع من المراحل الأخيرة في هذه العملية الفكرية المعقدة والصعبة كما ذكرنا سابقاً في بداية الحديث عن هذا المحور الأخير. بعد عملية التحليل والنقد التي تنتهي إلى تبيان مواطن الخطأ والصواب في المعلومات المقتبسة من الآراء السابقين واستنتاجاتهم العلمية، يقوم الباحث بالدفاع عن الآراء الصائبة والإشادة بأصحابها لما بذلوا من جهود في سبيل التقدّم العلمي ويقوم بعد ذلك بتعديل النواقص وتصحيح الآراء الخاطئة، لتنتهي هذه العملية أخيراً إلى الإتيان برأي جديد في موضوع البحث. وهذا الرأي الجديد في الحقيقة إجابة علمية عن السؤال الأساسي المذكور في مقدمة البحث. وهذه العملية الفكرية هي التي يمكن تسميتها بالاستنتاج والإبداع أو الإتيان بمحدث. ولاشكّ في أنّ كلّ هذه العمليّات بدءاً من تبيان الخطأ والصواب ومروراً بالتعديل والتصحيح ووصولاً إلى الاستنتاج والإتيان بالجديد، لا بدّ أن تكون مدرومة بالأدلة المنطقية والبراهين العقلية، حتى يتمكّن الباحث من

<sup>١</sup>- انظر: غلامرضا خوی نژاد، روشهای بروهش در علوم رفتاری، ص ٨٣؛ عباس خورشیدی وهکاران، روشهای تحقیق در روانشناسی وعلوم رفتاری، ص ٣٨٧؛ غلامرضا خاکی، روش تحقیق: با رویکردی به پایان نامه مرسی، ص ٣١٠.

إقناع القارئ في محاولته العلمية.

وخلاله القول في هذا المجال أنّ عملية التحليل والنقد والاستنتاج في كلّ مبحث من مباحث المقالة لا بدّ أن تبدأ بالتمهيد المنهجي، فاقتباس الشواهد من النصوص الشعرية أو النثرية، ثمّ اقتباس آراء الباحثين والناقدين حول الموضوع أو حول النصوص المقتبسة، ثمّ يأتي شرح مختصر للشواهد المقتبسة من النصوص والأراء، ثمّ التحليل والنقد والاستنتاج والإitan بالجديد، على الطريقة المذكورة آنفاً في الموردين الآخرين من هذا البحث.

ويُنصح الباحثون باجتناب الإسهاب والاستطراد والإطالة غير الضرورية، وكذلك الالتزام بالوحدة الموضوعية والتسلسل المنطقي والسير التدريجي للوصول إلى الهدف المنشود في محاولة علمية منهجية.

#### الخاتمة

درستنا في هذه المقالة ومحاورها الأربع معايير المنهجية النقدية لنشر المقالات في المجالات العلمية، وخاصة مجلة «دراسات في اللغة العربية وأدابها». وقد تم التركيز في المحاور الأربع على الخطوات العملية الهامة للالتزام بالمعايير المنهجية في كتابة المقالات، وهي: اختيار الموضوع وصياغة العنوان، وتبسيب الموضوع وتنظيمه، ومصادر البحث ومراجعه، وأخيراً التحليل والاستنتاج.

أما النتائج التي توصلنا إليها فهي فتدلّ على أنّ كثيراً من البحوث والدراسات المنشورة في الكتب والمجالات تعانى من نواقص منهجية ونقدية كثيرة. وهذا ما نقوله بعد دراسة نقدية وعملية إحصائية قمنا بها على أكثر من مائة مقالة منشورة في المجالات العلمية. ذلك لأنّ الالتزام بالمعايير المنهجية والخصائص النقدية في البحوث العلمية يحتاج إلى مزيد من الدقة والتعمق والممارسة من قبل الباحثين.

اختيار الموضوع كخطوة أولى في عملية البحث، حيث يجب على الباحث اختيار موضوعات جزئية محدودة وجديدة ومفيدة، كما يجب عليه في صياغة عنوان البحث الالتزام بالاختصار والوضوح. أما في تبسيب الموضوع كخطوة ثانية فيحتاج الباحث إلى معرفة عناصر الموضوع وجوانبه وزواياه الخفية عبر جمع المعلومات، ومن ثمّ وضع كلّ عنصر أو زاوية في عنوان مستقلّ متبعاً في ذلك التسلسل المنطقي للمباحث الفرعية والعناوين الداخلية. وفي البحث عن المصادر والمراجع لا بدّ للباحث الاهتمام بالمراجعة الواسعة وال شاملة للوصول إلى حجم كبير من المعلومات من المصادر الأساسية القديمة والمراجع الحديثة مع الأخذ بعين الاعتبار العدد والتخصص والقيمة والتنوع. وأخيراً يُعتبر المور الرابع، أي التحليل والنقد والاستنتاج، من أهمّ المحاور وأكثرها عمقاً وصعوبة لما فيها من العملية الفكرية المعقدة في إعمال المنطق والفلسفة والتجربة التنظيمية، فلا بدّ للباحث من فرز المعلومات وتقييم الآراء المتشابهة والمتفاوتة تمهيداً لعملية النقد وتبين وجهه القوّة والضعف والصواب والخطأ في الآراء المتضاربة. للإitan برأي جديد مدعوم بالأدلة المنطقية والبراهين العقلية، إقناعاً للقارئ.

هذا كلّ ما استطعنا الحصول عليه من خلال البحث في المصادر والمراجع حول المعايير النهجية والنقدية لكتابات البحوث ونشر المقالات في الحالات العلمية وخاصة مجلة دراسات في اللغة العربية وأدابها. لذلك ندعوا الزملاء الباحثين بالالتزام بهذه المعايير النهجية والنقدية المذكورة باختصار في هذه المقالة، إلى جانب الالتزام بالمنهجية الشكلية والمعايير الفنية التي تحدّدها كلّ مجلة على حدة، متمنّين توحيد هذه المعايير الشكلية والفنية المعتمدة في الحالات العربية الصادرة في إيران في المستقبل القريب.

### قائمة المصادر والمراجع

#### أ- المراجع العربية:

- ١- الجبورى، جعى وحيد، منهاج بحث الأدبى وتحقيق النصوص، الطبعة الثانية، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٩.
- ٢- الخفاجى محمد عبد المعم، البحوث الأدبية مناهجها ومصادرها، لا طبعة، بيروت: دار الكتاب اللبناني، (د.ت).
- ٣- سنو، أبيب، مخاضرات في منهجية البحث، بيروت، جامعة القديس يوسف، معهد الآداب الشرقية، ١٢٠٠م.
- ٤- شلبي، أحمد، كيف تكتب بحثاً أو رسالة، الطبعة الثامنة، القاهرة: مكتبة الهضبة المصرية، ١٩٧٤م.
- ٥- صابری، علي، المنهج الصحيح في كتابة البحث الأدبي، جاب اول، هرمان: انتشارات شرح، ٥١٣٨٤م. ش/٢٠٠٥.
- ٦- ضيف، شوقي، البحث الأدبي : طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره، الطبعة السابعة، القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٢م.
- ٧- مشكين فام، بتول، البحث الأدبي؛ مناهجه ومصادره، جاب درم، هرمان: انتشارات سمت، ٥١٣٨٦م. ش/٢٠٠٧.
- ٨- ابن الخطيب، لسان الدين، الديوان، تحقيق وتقدير د. محمد مفتاح، الطبعة الأولى، الدار البيضاء: دار الثقافة، ١٩٨٩م.
- ٩- عبيان، رجبي مصطفى وعثمان محمد غنيم، مناهج وأساليب البحث العلمي، الطبعة الأولى، عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م.

#### ب- المراجع الفارسية:

- ١- أبو سليمان، عبد الوهاب إبراهيم، روش تحقیق علمی به زبان عربی و منابع پژوهش‌های عربی و تاریخی، ترجمه محمد باقر حسینی و ملیحه طوسی، جاب اول، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی، ١٣٨٧هـ. ش. ٢٠٠٨م.
- ٢- آزاده ای، جواد و همکاران، چگونه بنویسیم: روش نگارش مقالات پژوهشی و شیوه نگارش فارسی، جاب اول، هرمان، نشر سپاد، ٥١٣٨٢م. ش/٢٠٠٣م.
- ٤- حاکمی، غلامرضا، روش تحقیق : با رویکردن به پایان نامه مویسی، جاب سوم، هرمان: انتشارات بازناب، ٥١٣٨٦م. ش/٢٠٠٧م.
- ٥- خورشیدی، عباس، غندالی شهاب، و موقن فرشید، روش‌های پژوهش در علوم رفتاری، جاب اول، هرمان: انتشارات نوبن ، ١٣٧٨هـ. ش. ٢٠٠٨م.
- ٦- خوی نژاد، غلامرضا، روش‌های پژوهش در علوم تربیتی، جاب سوم، هرمان: انتشارات سمت، ٥١٣٨٥م. ش/٢٠٠٦م.

- ٧- داور بنا، محمد رضا، جستجوی اطلاعات علمی پژوهشی در منابع جایی والکترونی، جاپ اول، تهران، دیزیرش، ۱۳۸۱. ش. ۲۰۰۲.
- ٨- دلاور، علی، روشهای تحقیق در روان شناسی و علوم تربیتی، جاپ اول، تهران: انتشارات پیام نور، ۱۳۸۵. ش. ۵۰۱۳۸۵.
- ٩- زرین کوب، عبد الحسین، تحقیق درست: یاداشتها و اندیشه ها، جاپ سوم، تهران: انتشارات حاربدان، ۱۳۵۱. ش. ۱۹۷۲.
- ١٠- قرا ملکی، أحد فرامرز، روش مطالعات دینی، جاپ اول، مشهد: انتشارات دانشگاه علوم اسلامی رضوی، ۱۳۸۵. ش. ۵۰۱۳۸۵.
- ١١- نادری، عزّت الله و سیف نرافی، مریم، روشهای تحقیق در علوم انسانی، جاپ پنجم، تهران: انتشارات بدر، ۱۳۷۲. ش. ۵۰۱۳۷۲.
- ج- المراجع الإنگلیزیه:

1- Hubbell, George Shelton, **Writing Term Papers and Reports**, New York: Barnes and Noble, 4<sup>th</sup> edition.

2- Kesse Lman – Turkel, Judi and Franklynn Peterson, **Research Shortcuts**, Chicago: contemporary books, inc. 1982.

**د- المقالات الفارسیه:**

- ١- اصلاحی، امیر، مرتضوی سرمد فرشاد، «تحلیلی بر روند مجله بیان»، مجله بیان، ج ۱۰، شماره ۲، ۱۳۸۴. ش. ۶۳-۴۷ ص ۲۰۰۵.
- ٢- عسکری، صادق، «نقدی بر انتخاب موضوع و عنوان مقاله در مجلات علمی - پژوهشی زبان و ادبیات عربی»، مجله زبان و ادبیات عربی، دانشگاه فردوسی، شماره ۲، هار ۱۳۸۹ / ش. ۲۰۱۰. ش. ۹۷-۱۱۸.
- ٣- .....، «نقدی بر مباحث فرعی و عنوان های داخلی مقالات علمی - پژوهشی زبان و ادبیات عربی»، مجله انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شماره ۱۸، هار ۱۳۹۰ / ش. ۱۱-۱۲۹. ص ۹۵.
- ٤- طاهری نیا علی باقر و بخشی مریم، «سنجهش تولیدات علمی گروه زبان و ادبیات عربی ایران»، (مقالات علمی پژوهشی از سال ۱۳۸۶ - ۱۳۸۲)، مجله انجمن زبان و ادبیات عربی، شماره ۱۳، زمستان ۱۳۸۸. ش. ۹/۵۱۳۸۸.
- ص ۱۰۳ - ۱۲۸.

٥- لطف آبادی، حسین، "تولید علم و مقالات علمی پژوهشی علوم انسانی در ایران"، **فصلنامه نوآوری های آموزشی**، شماره ۶، ۱۳۸۲. ش. ۳/۲۰۰۵. ص ۸۳ - ۹۶.

٦- میرزایی، فرامرز و بروین خلیل و سلیمانی علی، «تحلیل گزارشگونه مقالات جاپ شده مجله انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی»، مجله انجمن زبان و ادبیات عربی، شماره ۱۰، پاییز و زمستان ۱۳۸۷. ش. ۸/۲۰۰۸. ص ۱۶۵ - ۱۸۱.

**هـ- الموقع الإنترني:**

١- العامری، شاکر، ملاحظات عامة على كتابة البحوث والمقالات العلمية، [www.ameri.semnan.ac.ir](http://www.ameri.semnan.ac.ir) . ۱۴/۸/۹۳.

## شخاص‌های روشنمند ونقادانه مورد نیاز برای انتشار مقالات علمی در مجله «دراسات في اللغة العربية وآدابها»

\*دکتر صادق عسکری\*

چکیده:

بدون شک شناخت شاخص‌های روشنمند وویژگی‌های نقادانه از جمله مواردی است که علاقمندان به انتشار مقالات علمی به آن نیازمند هستند. زیرا پایبندی به این شاخصها و معیارها تنها راه نوآوری و تولید علمی است. صاحب نظران شاخص‌های فراوانی برای انتخاب موضوع و تنظیم عنوان، فصل بندی و تنظیم مباحث فرعی، منابع مورد استفاده و جایگاه وامیت آنها، و در نهایت چگونگی تجزیه و تحلیل و نقد واستنتاج و نوآوری، ذکر کرده‌اند.

این مقاله با استفاده از روش «توصیفی و تحلیلی» از طریق تجزیه و تحلیل و نقد معلومات علمی و توصیف تجربه عملی، به دنبال تبیین شاخص‌های روشنمند وویژگی‌های نقادانه مورد نیاز برای چاپ مقاله در مجله «دراسات في اللغة العربية وآدابها» می‌باشد.

نتایج بدست آمده در این پژوهش بیانگر آن است که بیشتر مقالات علمی از فقدان شاخص‌های و معیارهای روشنمند و نقادانه فراوانی که ناشی از کم دقّتی و کم تجربگی است، رنج می‌برد. بنابراین شناخت این شاخص‌های روشنمند و نقادانه مورد نیاز برای پژوهش‌های علمی و پایبندی به آنها بر همه پژوهشگران واجب است. این شاخص‌های را می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد: انتخاب موضوعات جزئی و محدود و مفید، کوتاه و واضح بودن عنوان، شناسایی جوانب موضوع وزوایای پنهان و قرار دادن آنها به عنوان محورهای و مباحث فرعی، سیر منطقی مباحث فرعی و عنایین داخلی، مطالعه وسیع وحداکثری منابع موجود برای بدست آوردن بیشترین معلومات پیرامون موضوع پژوهش، توجه به جایگاه و اعتبار و تنوع منابع مورد استفاده، تشخیص و تقسیم بندی نظرات مشابه و متفاوت برای زمینه سازی نقد و بیان نقاط ضعف و قوت و بیان موارد صحیح و خطأ با ذکر دلایل منطقی و استدلالهای عقلی به قصد قانع کردن خواننده. کلیدواژه‌ها: مقالات علمی پژوهشی، روش تحقیق، شاخص‌های نقادانه، مجله «دراسات في اللغة العربية وآدابها».

\* استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران، ایمیل: s\_askari@semnan.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۶/۰۸/۱۳۹۳ ه.ش = ۰۷/۱۱/۱۴۲۰ م تاریخ پذیرش: ۲۸/۱۰/۱۳۹۳ ه.ش = ۱۸/۰۱/۲۰۱۵ ه.ش

## The Professional Criteria necessary for Research Article to be Published in Studies on Arabic Language and Literature

Sadeq Askari\*

### Abstract

There is little doubt that awareness of professional criteria and the characteristics of good research reports are of crucial importance to those interested in publishing research articles. This is so because following such criteria is the only way to create scientific innovations. Experts have mentioned many criteria for the choice of topic, preparing the sections and subsections, and providing the results of the analyses. This article use the descriptive-analytical method to provide the criteria and guidelines referred to in reviewing articles submitted to Studies on Arabic Language and Literature.

The result of this research shows that most research articles suffer from lack of critical thinking which, in turn, stems from lack of experience. So, it is important that the researchers become familiar with critical criteria, which can be summarized as follows: choice of specific topics, clarity and shortness of the title, identifying and discussing the different dimensions of the topic, sticking to a logical progression, exploring as much existing related literature as practical, considering the value and validity of the sources, identifying and categorizing different views to convince the audience as to the soundness of the author's view.

**Keywords:** Research article, research method, critical criteria, Studies on Arabic Language and Literature.

---

\* - Assistant Professor in Arabic Language and Literature, Semnan University, Iran.

## \* صورة الذات والآخر في رواية «سوروشون»

الدكتورة ليلا قاسمي<sup>١</sup> - الدكتورة فاطمة كاظم زادة<sup>٢</sup>

### الملخص

رواية "سوروشون" لسيمين دانشور هي من أهم الروايات الفارسية التي كتبت حتى الآن، حيث عُرضت فيها فترةً مهمةً من حياة إيران السياسية والتاريخية (في الأربعينيات)، وأشارت إلى حضور الأجانب فيها.

لقد كثُرت صورة الآخر سواء الغربي أم الشرقي في رواية "سوروشون"؛ حيث نلاحظ فيها صورة مشوّهة جدًا للآخر الإنجليزي وخلفائه المستعمرين الذين احتلوا بعض مناطق إيران الجنوبيّة، ونُهبو أموال الشعب. أما بالنسبة إلى إيرلندا، فمع أنها بلد أوروبي إلا أنها كانت تتمتع بصورة إيجابية إلى حد ما في أذهان شخصيات الرواية. لقد رسمت دانشور في "سوروشون" صورة سلبية للهندود المرتزقة وغير المتحضرين. وإنّ الأنّا التي تتحلّى في شخصية "يوسف" بطل الرواية هي ذات الإنسان الإيراني الوعي الذي يناضل من أجل الحرية والاستقلال، ويستشهد في سبيل الوصول إلى أهدافه السامية.

**كلمات مفتاحية:** الصورة، الأجنبي، الغربي، الذات، سوروشون، الإنجليز.

### المقدمة

من ينعم النظر في جدلية "الأنّا" و"الآخر"، يجد أنّها مسألة عريقة في تاريخ الفكر البشري، ولكن هذه المسوّلة أصبحت أكثر حضوراً وإلحاحاً، ولا سيما في العقود الأخيرة؛ إذ تشهد بلدان كثيرة صراعات عرقية وطائفية، وسمّت الفترة الأخيرة من القرن العشرين، على الرغم من افتتاح البلدان، بعضها على بعض، وتطور وسائل الاتصال، ثورة المعلومات التي جعلت من الكورة الأرضية قرية صغيرة. يشعر "الأنّا" منذ بدايات حياة الإنسان بعلاقته بـ"الآخر"، ومن ثم تنشأ سلسلة من الثنائيات: "الأنّا" و"الآخر"، وهنا وهناك، والعدو والصديق... إلخ. وهذه الثنائيات تعين الحدود بين "الأنّا"

\* - هذه المقالة مستخرجة من مشروع بحث.

<sup>١</sup> أستاذة مساعدة في فرع اللغة العربية وأدابها بجامعة آزاد گرمزار. (كاتبة مسؤولة) leila03ghasemi@yahoo.com leila03ghasemi@yahoo.com

<sup>٢</sup> - أستاذة مساعدة في جامعة العلوم والمعارف القرآنية بطهران.

تاریخ الوصول: ٨/٠٨/١٣٩٢ م تاریخ القبول: ٢٨/١٠/١٣٩٣ هـ.ش = ١٨/١٥/٢٠١٥ م

و"الآخر". هذه هي الصورة التي تتشكل في ذهن الإنسان عن "الآخر"، وترتبط تلك الصورة بالمصالح المختلفة، و زمن الاتصال، وكيفيته، ومداته، يمكن لها أن تتغير بمرور السنين واحتلاف الظروف.

إذن، ينبغي الاعتراف بوجود علاقة بين الذات و"الآخر"؛ إذ لا يمكن فهم الذات من دون "الآخر"، حيث يصبح "الآخر" شرطاً لتحرر الذات من ذاتيتها، ولا تتحقق الذات في الواقع إلا بالتفاعل مع "الآخر"؛ يعني أنّ الذات ليست باستطاعتها أن تخلص من "الآخر" في ثقافتها ولا في أديها. ومع أنّ الثقافة أمر فردي، ولكنها لا تشكل إلا من خلال تفكيرك الأنما، وضرره في الثقافات الأخرى".

هدف هذا البحث هو دراسة صورة الآخر في رواية "سوشوون" للروائية الإيرانية الشهيرة سيمين دانشور، حتى يكون البحث خطوة لتبيين صورة الآخر الأجنبي، ومن ثم الوصول إلى فهم كامل للهوية الإسلامية والإيرانية وثقافتهما في فترة من تاريخ إيران. كما أنه يلقي الضوء على كيفية تفاعل الأنما مع الآخر، وأن تلمس محمل الأفكار والقيم التي تشكل وجдан الشعب الإيراني.

أما بالنسبة إلى أهمية البحث فنقول إن الهوية ووعي الذات هما من أهم الموضوعات التي انشغل بها مفكّرو العصر الحديث. وهذه الذات لديها توأم لا يفترق عنها، ولا يمكن تعرّفها من دونه؛ وهو الآخر. هذا البحث يمهد الأرضية لدراسة الآخر في الرواية الإيرانية، ويعطي الآخر حقه كما يعطي الذات حقّها. أما اللقاء بين الأنما والآخر فإنه يشكل قضية فنية أدبية، فقد كان لهذا اللقاء تأثيراته الكثيرة في الأدب بشكل خاص ليكون بالنتيجة موضوع الدارس المقارن<sup>١</sup>.

ومن بين الأجناس الأدبية يبقى واضحاً أنّ الفن الروائي يعني بنقل وجدان الواقع أكثر من كل الأجناس الأدبية الأخرى. من ثم فقد اختبرنا رواية "سوشوون" الفارسية من بين كل الروايات التي بين أيدينا؛ لأنها من عيون الأدب الفارسي، ودرست في كثير من البحوث العلمية، لكنها أغفلت من وجهة الصوروالوجيا، ونرى أنّ من حقها أن تتناول في مثل هذا البحث أيضاً. وجدير بالذكر أن المقتبسات من الرواية، هي ترجمة من الفارسية إلى العربية.

لقد تم الاعتماد على المنهج التحليلي مع محاولة تبيان شروط التعبير عن "الآخر"، وهي الإطار المكانى - الزمئنى، جسد "الآخر"، ومنظومة قيمه، ومظاهر ثقافته بالمعنى الأنثربولوجي، وطراائق حياة الشعوب، والدين، والمعتقدات، واللباس، والعادات، والتقاليد....إلى قدر الإمكان. كما أعتمدت في هذه الدراسة على المدرسة الأمريكية، كما كان الاهتمام والتعامل مع البعد الجوهري والأأساسي للأدب، أي مع بنائه الجمالية وليس علاقة التأثير والتأثر والبعد التاريخي، كما استعانت بالمدرسة

<sup>١</sup>- انظر: نجم عبدالله كاظم، الرواية العربية المعاصرة والآخر، ص ٦٣.

السلافية أو المادية الجدلية لتبيّن العوامل التاريخية والمؤثّرات الأجنبيّة في المضمون والنمط في رواية "سوشوون" بحسب الظروف الاجتماعيّة والاقتصاديّة والسياسيّة والتقدّمية لإيران.

وقدمنا من مفهوم الصورة كل صورة تنبثق عن إحساس. وما أنّ الأنا حين تنظر إلى الآخر لا تنقل صورته فقط؛ بل تنقل صورها الذاتية أيضًا، مهما كان ضئيلًا بالأنّا بالمقارنة مع الآخر، والصورة هي إذن تعبير، أدبي أو غير أدبي، عن ازياح ذي مغزى بين منظومتين من الواقع الثقافي<sup>١</sup>. أي أنّ الصورة هي عرض لواقع ثقافي يستطيع من خلالها الفرد أو الجماعة الذين شكلوها أن يكتشفوا أو يترجموا الفضاء الثقافي أو الأيديولوجي الذي يقعون ضمنه. وتعني الصورة في بحثنا هذا الصورة الذهنية والقومية التي تقدّمها الرواية للشعوب الأخرى، وقدرة الرواية على التمثيل، وعرض الصورة بنجاح، مرهون بكوكها صادقة. وبالجملة، الصورة تعبر عن صاحبها وأغراضه أكثر مما تعبر عن حقيقة الآخر<sup>٢</sup>. والآخر بالنسبة إلى الذات الإيرانية – في بحثنا هذا – هو الذي لا ينتمي إلى دائرة الثقافة الفارسية.

وغيّ عن القول، إنّ الرواية والقصة الإيرانية لم تعالج من حيث صورة "الآخر" إلا في كتب معدودة ومنها: "صورة العرب في الأدب الفارسي" لـ جولي بلندل سعد و"في مرآة الإيراني" لمحمد رضا قانون برور، ولا نستبعد وجود دراسات نقدية كثيرة حول رواية "سوشوون" نحو: "دراسة تجلّيات الحرب في رواية سوشوون لـ سيمين دانشور ورواية أسير البراري لـ دوريس ليسنج في ضوء نقد شوالتر النسوّي "لليلي جمالي، "تحليل رواية سوشوون من حيث العناصر الحماسية" لإبراهيم رنجبر، "تحليل السرد في رواية سوشوون" لـ حسينعلي قبادي، "حصة سيمين دانشور في كتابة القصة الإيرانية" لـ محمد رضا قانون برور... إلخ، رغم ذلك يمكن القول إن دراسة صورة الآخر في رواية "سوشوون" لم يتناوله باحث حتى الآن.

#### دانشور وروايتها

وُلدت سيمين دانشور في مدينة شيراز عام ١٩٢١، حيث درست في مدارسها، ثم سافرت إلى مدينة طهران لتابعة الدراسة الجامعية حتى حصلت على الدكتوراه في الأدب الفارسي عام ١٩٤٩ من جامعةها. تزوجت عام ١٩٥٠ من حلال آل أحمد، الكاتب الإيراني الذي ظل رفيق حيّاتها حتى سنة ١٩٦٩ التي توفي فيها.

<sup>١</sup> انظر: دانييل هنري باجو، **الأدب العام المقارن**، ص .٩١.

<sup>٢</sup> انظر: نادر كاظم، **تجلّيات الآخر صورة السود في التخيّل العربي الوسيط**، ص ٤٧.

كتبت دانشور روایات وقصص قصيرة متعددة. ومن أهم قصصها القصيرة: "النار المنطفئة" (آتش خاموش)، "مدينة كاجلنه" (شهری چون بکشت)، "على من أسلم؟" (به چه کسی سلام کنم؟). ومن أهم إنتاجها الروائي روایات : "سووشون"، و"جزيرة الحيرة" (جزیره سرگردانی)، و "الحادي الحائر" (ساربان سرگردان). كما كتبت دانشور أيضاً كتاباً عنوانه "غروب جلال" ، تتحدث فيه عن حياة جلال آل محمد وموته.

استمدت دانشور موضوعات كتاباتها من الحياة الواقعية، وكانت نتاجها تناسق مع واقع الحياة تناسقاً جيداً، وهي قادرة على تصوير دقائق المجتمع الإيراني في قصصها. وأدتها لم يكن مختصاً بالنساء معنى الكلمة، رغم أنّ عدد البطولات في قصصها أكثر من عدد الأبطال، كما صورت في "سووشون" حياة النساء في شيراز أو في القرى المحيطة بها.

سووشون يعني مأتم سياوش، وسيوش من أبطال الملحمة الإيرانية الشهيرة "الشاهنامه"، وهو رمز للمظلوم ومن يُقتل من دون ذنب. ورواية "سووشون" هي قاعدة انطلاق دانشور للحركة في مدار الواقعية والأدب النسوي، إذ تتجلى فيها إيجابية دور المرأة. وقد عُدّت "سووشون" من أفضل الروایات الفارسية، وترجمت إلى سبع عشرة لغة، وتجاوزت عدد نسخها المنشورة ٤٠٠ ألف نسخة حتى الآن، حيث يقول الدكتور شفيعي كدكني عنها: "تحتل رواية "سووشون" ، إذاً لم نقل المكانة الأولى، المكانة الثانية أو الثالثة في الرواية الفارسية".<sup>١</sup>

الكاتبة كانت قد صورت الرواية في ذهنها قبل كتابتها بخمس وعشرين سنة، حيث تؤكد الكاتبة أن ذلك كان في أثناء وجود جيش بريطانيا وقوى الحلفاء في مدينة شيراز بين سنتي ١٩٤٣-١٩٤٢ عندما كانت تدرس في مدرسة بريطانية، وتقول الكاتبة إنّ هذا كله جعلها تكتب رواية "سووشون" في ذهنها منذ تلك الفترة.

تدور أحداث رواية "سووشون" حول وجود القوات البريطانية في شيراز، وتعكس التبعات السلبية لهذا الوجود. وقد توزعت الرواية في ثلاثة وعشرين فصلاً يسرد أحداثها السارد المشاهد المشارك.

### ملخص الرواية

تبداً الرواية بمشهد حفلة زواج ابنة حاكم شيراز، حيث جرت الأحداث في بداية الحرب العالمية الثانية، في جنوب إيران، المنطقة التي كان قد دخلها الإنجليز قبل زمن الرواية، لكنهم خرجوا منها، ثم

<sup>١</sup>- بعروب آرند، أدبيات ثورين إيران، ص ٣٦٣.

عادوا إليها مرة أخرى وأنزلوا قواهم. تظهر معظم شخصيات الرواية وأبطالها في هذه الحلقة: "يوسف"، "زري"، "مستر سنجر"، "عزت الدولة"، "ملك ماهون" و ...

تبدأ القصة بحوار بين أبطال الرواية حول الموضوعات السياسية والاجتماعية من الفصل الأول، ويستمر هذا الحوار أكثر حدةً وشدةً وتعقيداً في الفصول القادمة.

يشتري الجيش الأجنبي ما يحتاج إليه من المؤن من فلاحي شيراز، لكنه يحتاج إلى أكثر من ذلك، وهذا ما سبب الجماعة في الجنوب، فصار الحكماء ومسؤولو الحكومة عملاً للأجانب، وسيطرت القبائل المحلية. يحاول "يوسف" وبعض أصدقائه مثل "ملك رستم" و"ملك سهراپ" أن يفهّموا القبائل ظروف البلد السياسية الخطيرة. كما أنهم تعاهلوا على بيع منتجاتهم لأهل بلدتهم فقط، لكن بعض الضالين (الذين يتعاملون مع الآخر المحتل) مثل "خان كاكا"، و"عزت الدولة" ظلوا يبيعون منتجاتهم الزراعية للأجانب، وحاولوا تشجيع "يوسف" على ذلك، لكنه كان يرفض الإنذارات، ويقاوم المخاطر، فكان الموت جزاءه في النهاية. وينتقص الفصل الأخير من الرواية بمراسم تشيع جثمان "يوسف"، لكن التأبين يختل بمداخلة مأمورى الحكومة، حيث أحيرت العائلة على أن تدفن "يوسف" في مقبرة غير مقبرها، من دون أن يصلوا على جثمانه، أو يطوفوا به، أو يكتبوا على قبره شيئاً. وتنتهي الرواية بشعر من "ملك ماهون الإيرلندي" وهو يؤكد بأن الحرية سوف تصل قريباً.

## مفهوم الصورة

مفهوم الصورة الأكثر إهاماً يستدعي تحديداً يمكن صياغته على النحو الآتي: كل صورة، كيغما كان حجمها، ترتبط بوعي بـ "أنا" في علاقتها بالآخر، وبالـ "هنا" في علاقته بالـ "هناك"، وتصبح الصورة، من ثمة، نتيجة لبعد دال بين واقعين ثقافيين. كما تمثل الصورة واقعاً ثقافياً يكشف، بواسطته،

الفرد أو الجماعة المكونة له أو المتقاسمة والمروجة له عن الفضاء الأيديولوجي الذي يتموضع داخله<sup>١</sup>.

وتعرض الصورة أيضاً - الواقع الثقافي المتجسد من خلال الفرد أو الجماعة التي شكلتها. والفرد أو المجتمع هو الذي يكشف أو يترجم الفضاء الثقافي أو الأيديولوجي الذي يقع ضمنه: "إننا نرى أنَّ الخيال الاجتماعي، الذي ستتناوله، مطبوع بشائنة قطب عميقة: الهوية مقابل الغيرية (ما يخص الآخر مقابل الآخر)، وثُواجه هذه الغيرية بوصفها تعبيراً منافقاً ومكملاً بالنسبة للهوية"<sup>٢</sup>.

١- انظر سعيد علوش، *مكونات الأدب المقارن في العالم العربي*، ص ٤٨.

٢- مجموعة من المقارنين الفرنسيين، *الوجيز في الأدب المقارن*، ص ١٤٧.

وأما في الدراسات النفسية الحديثة فيستخدم مفهوم "المتخيلات" على نحو أوسع، ويتجاوز الأبعاد الفردية ليصل إلى الأبعاد الثقافية الجماعية، ويؤكد أن المتخيلات الفردية مرتبطة بالأتماط التي يمكن تمييزها في الأساق الثقافية التي تحكم سلوكيات الأفراد، وتنظم فعالياًهم النفسية والاجتماعية. والتخيل يصف الصور في مرآة المجتمعات، ويرسم صورة واضحة لهويتها الثقافية، وهذا يمكن أن نقول: إنَّ التخيل الثقافي هو عربة الإطار المرجعي لهوية المجتمع الثقافية، وجموعة من الصور، والروايات، والقيم، والرموز المتداخلة فيها، وأما العملية التي يتشكل التخيل بواسطتها فتسمى "التمثيل".<sup>١</sup>

والتمثيل (الصورة) ليس صورة بالمعنى البلاستيكي والفنى؛ إنما ليست أيقونة، ولكنها غالباً فكرة، ورمز، وعلامة. وهذا التمثيل ليس بالمعنى التناهى، ولكن بالمعنى المرجعي (الصورة مناسبة بالرجوع إلى فكرة، وخطة، ومنظومة من القيم السابقة على العرض).<sup>٢</sup> والتمثيلات ومجموع الصور التي يكتوُنها التخيل عن الآخرين، ذات تأثير قوى على جمriات الأحداث في الواقع، وعلى نوع العلاقة القائمة بين الجماعات، بل إنَّ للتمثلات دوراً في تشكيل الواقع، وتحويل التمثيل الذي "هو في الوقت ذاته تحويل العالم الاجتماعي ذاته وذلك لأنَّ العالم هو تمثيل له".<sup>٣</sup>

بدأ الاهتمام في العقود الأخيرة بأحد فروع الأدب المقارن، وهو علم دراسة الصورة الأدبية أو دراسة التمثلات الأدبية "للآخر" (أو الصوروولوجيا: Imagologie). وإن دراسة التمثلات الأدبية "للآخر"، ومواجهتها بتمثيلات الذات تشكل منحىً جديداً ومشمراً في الدراسات النقدية، ويشكّل في الوقت نفسه مساهمة قيمة في حوار الثقافات.<sup>٤</sup>

تدلّ دراسات الصورة على أنَّ صورة أي شعب في آداب الشعوب الأخرى غالباً ما تكون مشوهة، إما إيجابياً، أو سلبياً، وهو تشويه يعبر عن تناقضات اجتماعية وسياسية وثقافية بين الشعوب. فمثال الصور المشوهة سلبياً هو صورة العرب والمسلمين في آداب العصور الوسطى الأوروبية التي كانت صدى أديباً للصراع الديني، والسياسي، والعسكري الذي احتدم بين أوروبا المسيحية والشرق الإسلامي في ذلك الزمان. ومثال الصور المشوهة إيجابياً هو صورة الشرق في الأدب الرومانسي الأوروبي،

<sup>١</sup>- انظر نادر كاظم، تمثلات الآخر: صورة السود في التخييل العربي الوسيط، ص ٣٧-٣٩.

<sup>٢</sup>- انظر مجموعة من المفارقين الفرنسيين، الوجيز في الأدب المقارن، ص ١٥١.

<sup>٣</sup>-Pierre Bourdieu: Language and Symbolic Power, trans: Gino Raymond and Matthew Adamson, Polity press, Cambridge, 1991, p 133.

<sup>٤</sup>- انظر عبد عبود، الأدب وحوار الحضارات، مجلة المعرفة، ص ٣٣.

وصورة ألمانيا النازية في بعض الأعمال الأدبية العربية التي كانت تعبيراً عن رغبة عربية في ظهور حليف أوربي قويّ، يساعد العرب في التصدي للخطر الصهيوني الراهن على فلسطين، فهي صور تعبّر عن حاجة ثقافية في الأدب الذي ظهرت فيه تلك الصور. وتقوم الدراسات الأدبية المقارنة، الصورائية، باستقصاء صور الشعوب في آدابها، وتحليل مضامينها الفكرية، وتبيّن مواضع التشويه فيها، وأنمطه، والخلفيات التاريخية، والمصالح الاجتماعية والثقافية الكامنة وراء تلك الصور المشوهة. ولا تكتفي الدراسات الصورائية بالتحليل المعماري للصور، بل تدرس أيضاً جوانبها الفنية والجمالية، وهكذا يساهم الأدب المقارن في فهم صور الشعوب التي تنطوي عليها الآداب، وفي تصحيحها وتحييد آثارها السلبية، وتلك مساهمة كبيرة في حوار الحضارات.<sup>١</sup>

## الآخر

إنَّ اكتشاف "الآخر" وأقسامه عملية متداة في الزمان ولا توقف أبداً، وذلك بسبب التفاعل الإنساني بين الأمم، والشعوب، والثقافات في أوقات السلم وال الحرب على السواء. وتمثل "الآخر" مهمة شاقة تستلزم درجة من التقدم في الوعي والماديات معاً، ولهذا لا تستطيع أية ثقافة تمثيل الآخرين إلا إذا وصلت إلى مستوى عالٍ في المستويين السياسي والاجتماعي. و"بين الأنّا والآخر" علاقة جدلية لا ينبغي إلغاؤها أو تجاهلها والسكوت عنها، فعلاقة كل واحد منها بالآخر هي ثنائية قائمة في طبيعة الحياة، يعدُّ كل شطر منها شرطاً لوجود الشرط الآخر وفهمه ووعيه والاعتراف به<sup>٢</sup>.

وتبين مفهوم "الآخر" يحتاج إلى الإجابة عن السؤال الآتي: من نحن؟، والشرط الوحيد لوجود "الآخر" هو وجود "أنّا"، و"الأنّا" تحتاج إلى الوعي لكي تجسّد كذات، وهذا سؤال عن الهوية. ومن البديهي أنَّ الوعي هو المحدد الرئيسي "للآخر". ولا يتشكل وعي الإنسان بصورة حقيقة إلا حين يبدأ علاقته بـ"الآخر" الذي يعد تقليضاً ومكملاً "لأنّا".

فلهذا، ينبغي الاعتراف بوجود علاقة بين الذات وـ"الآخر"؛ إذ لا يمكن فهم الذات من دون "الآخر"، حيث يصبح "الآخر" شرطاً لتحرير الذات من ذاتيتها، ولا تتحقق الذات في الواقع إلى بالتفاعل مع "الآخر"<sup>٣</sup>. معنى أنَّ الذات ليست باستطاعتتها أن تخلص من "الآخر" في ثقافتها ولا في

<sup>١</sup>- انظر المرجع السابق، الصفحة نفسها.

<sup>٢</sup>- حسين العودات، *الآخر في الثقافة العربية*، ص ١٩.

<sup>٣</sup>- انظر المرجع السابق، ص ٢١.

أدتها. وتبقى الإجابة عن السؤال: من هو "الآخر"؟ وما هي المعايير التي تحدد "الأننا" و"الآخر"؟ أ هي معايير دينية، أم ثقافية، أم اجتماعية، أم تاريخية، أم سياسية؟

إن دراسة التمثيلات الأدبية لـ"الآخر"، ومواجهتها بتمثيلات الذات تشكل منحىً جديداً ومشمراً في الدراسات النقدية، ويشكل في الوقت نفسه مساهمة قيمة في حوار الثقافات<sup>١</sup>. ومن البديهي أن يكون الوعي هو المحدد الرئيس للآخر، والقادر على تصوره أو تلمسه، ومن دون الوعي يستحيل إقرار وجود "الآخر" ومعرفته. ولأنَّ عملية الوعي، مرَّكة، فردية، جماعية، قومية، دينية، تاريخية، سياسية، إثنية... إلخ، فإنَّ ماهية "الآخر"، ومواصفاته، وفهمه، وأساليب التعامل معه تُحدَّد في ضوء هذا الوعي؛ ذلك أنَّ صورة الآخر ليست هي الآخر نفسه بل مفهومه وانعكاسه في الذات<sup>٢</sup>.

يشعر "الأننا" منذ بدايات حياة الإنسان بعلاقته بـ"الآخر"، ومن ثم تنشأ سلسلة من الثنائيات: "الأننا" و"الآخر"؛ وهنا وهناك، والعدو والصديق... إلخ. وهذه الثنائيات تعين الحدود بين "الأننا" و"الآخر". هذه هي الصورة التي تتشكل في ذهن الإنسان عن "الآخر"، وترتبط تلك الصورة بالصالح المختلفة، وزمن الاتصال، وكيفيته، ومدتها، ويمكن لهذه الصورة أن تتغير بمرور السنين واختلاف الظروف.

من ينعم النظر في جدلية "الأننا" و"الآخر"، يجد أنها مسألة عريقة في تاريخ الفكر البشري، ولكن هذه المسألة أصبحت أكثر حضوراً وإلحاحاً، ولاسيما في العقود الأخيرة؛ إذ تشهد بلدان كثيرة صراعات عرقية وطائفية، وسمت الفترة الأخيرة من القرن العشرين، على الرغم من افتتاح البلدان، بعضها على بعض، وتطور الاتصالات، وثورة المعلومات التي جعلت من الكورة الأرضية قرية صغيرة.

تنصل مسألة الرواية في إيران بوقوفها وجهاً لوجه مع الغرب كآخر، فالغرب منذ القديم حتى الآن مرآة تعطينا القدرة على مشاهدة ذاتنا فيها، لكن هذا الآخر لم يكن مرآة فحسب؛ بل صار منشأً للتناقض العميق فينا. لقد كانت نظرة المثقفين إلى الآخر ممزوجةً بنوع من الخوف والاحترام. فهم يعتبرون الغرب كياناً مختلفاً عنّا، وهو في الحالتين؛ الخير المطلق أو الشر المطلق، وكل موقف منهم اختلط بالإيمان والبالغة<sup>٣</sup>.

وهذا هو الغرب الذي مَبَعَّثَ التناقضات الداخلية، حيث انقسم المثقفون في نظرهم إليه إلى قسمين: قسم منهم صار مقلِّداً للتيارات الغربية وهو ما نراه في التيارات الفكرية التي هددَ أنسُ أدبنا وتراثنا

١ - عبده عبود، الأدب وحوار الحضارات، مجلة المعرفة، ص ٣٤.

٢ - حسين العودات، الآخر في الثقافة العربية، ص ٢٠.

٣ - محمد رضا قانون بروز، در آینه ایرانی، ص ٢٦٦.

قيمه؛ و قسم آخر وقف ضد التياريات الغربية، وهذا أيضاً نتيجة انبهاره بالآخر. وفي بعض الأحيان يهرب الأديب بخياله إلى الغرب، يود المروي من مجتمع متأخر تقنياً، وإدارياً، واجتماعياً. وقد تبع صورة الآخر من تنافض حضاري، أوسياسي بين الأمة التي يتمنى إليها الأديب، وأمة وأمم أجنبية<sup>١</sup>. وهذا الموقف من قبل المثقفين سبب معرفة غير واقعية وغير مباشرة للغرب في الأجزاء الأدبية والثقافية في إيران مما أدى لوجود عائق أمام الأدب الإيراني، فلم يستطع أن يأخذ دوره في الحركة الأدبية العالمية.

يعتقد المفكر والناقد الفلسطيني -الأمريكي إدوارد سعيد بأن انقسام الناس بين الشرق والغرب ليس هو على صعيد الجغرافيا، بل هو نوع من الانقسام الإيديولوجي، كما يعتقد في كتابه "الثقافة والإمبريالية" بأن المستعمرين الأوروبيين ليسوا مثلكما، هم يسموننا بالآخرين (the other) وغير الذات (not me). إذن، يجدرون بنا الابتعاد عن ثنائية الشرق والغرب، أو الآخر والأنا والتخلي عن كل ما ينتج من العصبية الدينية والعنصرية، واستبدالها بالرؤية التاريخية. إن الرؤية التاريخية تؤكد على اختلاف الثقافات، لا تذكر وجودها بل تبيّنها على طريقة عينية و واقعية<sup>٢</sup>.

### الآخر الغربي

#### أولاً. الآخر الإنجليزي

"سرجنت سينجر" جاسوس وضابط إنجليزي، هو أدهى الناس في هذه الرواية، ورمز للاستعمار. كشف "سينجر" الغطاء عن وجهه بعد ١٧ سنة، ويتجلى إستعمار الغرب الاقتصادية في شخصيته بما أنه كان مثل شركة آلة الخياطة، كما يمكن أن نعده رمزاً للإستعمار الغرب العسكرية وهو كان ضابطاً. عرّفته الكاتبة كبطل سلبي تماماً فهو كان كذوباً من قدميه إلى رأسه.

أول مواجهة بينه وبين "يوسف" حدثت في حفلة زواج ابنة حاكم فارس. احمرار وجه "يوسف" يحكي عن غضبه من اقتراح "سنجر" لبيع فائض إنتاج حبوبه لتأمين أطعمة القوات الإنجليزية في إيران وبقية مستعمراتها في شمال إفريقيا:

"فهمت زري بأنّ سنجر همس شيئاً في أذن زوجها... احمر وجهه وارتجمف شارياه الأشقران"<sup>٣</sup>.  
يلوم "يوسف" أخاه "خان كاكا" على بيعه الحبوب للقوات الإنجليزية:

<sup>١</sup> - عبد، عبد، الأدب المقارن دراسات تطبيقية، ص ٣٧٦.

<sup>٢</sup> - إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ص ٢٨٦.

<sup>٣</sup> - "زري متوجه شد که زینگر در گوش شوهرش جیزی گفت.. صورتیں فرمز شدہ بود و سبیلهای بورش می لرزید." سیمین دانشور، سوووشون، ص ١٢.

"يقول يوسف: هذا ليس شيئاً جديداً، إنهم ضيوف غير مدعوين .... أصبحتم دلاليهم، وعملاءهم، ونمايمهم في طرفة عين. أسمحوا بأن يقف شخص أمامهم حتى يقولوا في أنفسهم: طيب، وفي النهاية رأينا رجالاً".<sup>١</sup>

وتفت إحدى المواجهات الرمزية بين "يوسف" و "سنجر"، في معسكر قيادة القوات الإنجليزية وحدث صراع لفظي بينهما:

يشير "سنجر" إلى خريطة إيران - التي كانت على الطاولة- ويقول: إيران أكبر من فرنسا، وطهران أكبر من ويشي. ويجيبه "يوسف": ولكن لسوء الحظ نحن ما حاربنا. سأله "سنجر": لم قلت لسوء الحظ؟ وأجاب "يوسف": لأننا الآن تحمل عواقبه دون أن تندوّق طعم الانتصار أو الفشل. هذا الكلام ما كان متوقعاً من جانب "يوسف" لأن الاستعمار تعود على خضوع المستعمر، وعدم احتجاجه.

"قال "سنجر" غضبان: إذا كنت تستطيع فلتحارب... حين افترس الإنجليز إيران ما كان فيها شيء، وكانت مملوءة بالتن. ضحك "يوسف" وقال: عزيزي "سنجر" كتم تعلمون أنه ليس فيها شيء، وهنا يمكن القبح وبشاشة عملكم... قال "سنجر" لـ"أبو القاسم خان": انتص أخاك.. أنعم الله عليكم، أعطونا، هذه النعمة للكل، للبشر. هذا كثير عليكم، لا تحتاجون إليه. ضحك "يوسف" وقال: مثل بي. بي. وكأن "سنجر" فوجئ، فجعل كأسه على الخريطة، وقال: أنت لا تعرفون، لا تتعلمون، نحن نفعل، نرسل من يحتاج".<sup>٢</sup>

كان قصد يوسف من "بي. بي." شركة النفط الإنجليزية (British Petroleum) التي كانت تستخرج النفط الإيراني في فترة حكومة رضا شاه على أساس اتفاقية عام ١٩٣٣ المحفوظة بحق إيران.

<sup>١</sup> - "مهمان ناخوانده بودنشان نازگی ندارد ... همه نان را در بک جشم هم زدن کردند دلال و بادو و دبلماج خودشان. بگذارید لااقل بک نفر جلو آمها باستند تا نوی دلشنان بگویند: خوب آخرش بک مرد هم دیدم." المصدر السابق، ص ١٦.

<sup>٢</sup> - "زنگر بخشونت گفت: اگر تو انست حنگ کن دیگر... وقتی دریدم خون نداشت. عوض خون کاه بر کرده بودی. يوسف خنبد و گفت: زنگر عزیز خودنان می دانستند خون ندارد. و زشی و اینداش در همین بود... زنگر به ابوالقاسم خان گفت: به برادرتان اندرز کنید. و خدا با شما نعمت می دهد. بدھیدش به ما این نعمت مال همه. مال بشتر. این همه برای شما زیاد. لازم نبود. يوسف خنبد و گفت: عین بی بی. مثل اینکه زنگر جا خورد. جامش را گذاشت روی نقشه و گفت: شما بلد نبود. لازم نیست. ما درآورده. رساند به آنکه لازم شد." المصدر السابق، ص ٣٤-٣٥.

وهم كانوا يظهرون بيـ.بيـ. على أنها اختصار لعلامة البترول النظيف! وقد ظن المستعمرون أن الإيرانيين ليسوا قادرين على اكتشاف الحقول النفطية واستخراج النفط، وأن الاختيـانـ هـمـ الـذـينـ عـلـيـهـمـ أنـ يـسـتـفـيدـواـ مـنـهـاـ بـمـسـاعـدـةـ عـلـوـمـهـمـ الـمـتـطـورـةـ، وهـكـنـاـ كـانـواـ يـحـسـبـونـنـاـ جـهـاـلـاـ، وأـذـلـاءـ وـتـافـهـينـ!

تبـدـأـ الأـزـمـةـ الحـقـيقـيـةـ فـيـ الرـوـاـيـةـ حينـ يـرـسـلـ "ـسـنـجـرـ"ـ وـسـيـطـهـ الـخـلـيـ إـلـىـ "ـيـوسـفـ"ـ حتـىـ يـهـيـ الـأـمـرـ، وـيـشـتـريـ كـلـ فـائـضـ حـبـوبـ "ـيـوسـفـ"ـ بـشـمـنـ عـالـ، لـكـنـهـ لاـ يـقـبـلـ، وـيـثـبـرـ النـاسـ الـجـوـعـيـ لـمـقاـوـمـةـ الـخـتـلـيـنـ. يـهـدـدـ الـوـسـيـطـ "ـيـوسـفـ"ـ بـأنـ لـدـيـهـ مـرـسـومـاـ مـنـ الـحاـكـمـ لـتـكـسـيـرـ أـفـقـالـ مـخـازـنـ الـقـمـحـ وـالـشـعـيرـ وـالـرـطـبـ. وـيـؤـكـدـ بـأـنـ كـلـ شـيـءـ بـيـدـ الـإنـكـلـيـزـ: "ـالـإنـكـلـيـزـ لـاـ يـحـتـاجـونـ لـقـمـحـكـ وـمـؤـونـكـ، وـلـكـنـ يـخـافـونـ مـنـ إـثـارـتـكـ النـاسـ. قالـ السـيـدـ [ـيـوسـفـ]ـ: نـعـمـ وـقـصـدـيـ نـفـسـ الـأـمـرـ. لـقـدـ أـغـلـقـ النـاسـ الـدـكـاكـينـ فـيـ هـدـنـانـ، وـلـمـ يـسـمـحـواـ بـخـروـجـ وـلـوـ قـمـحةـ وـاحـدـةـ مـنـ أـبـوـابـ الـمـدـيـنـةـ. هـنـاـ أـيـضاـ هـدـمـ النـاسـ "ـدـرـواـزـهـ قـرـآنـ"ـ.<sup>١</sup> [ـيـقـولـ الـراـوـيـ]ـ مـاـ إـنـ وـضـعـتـ رـجـلـيـ عـلـىـ عـتـبةـ الـبـابـ حتـىـ اـرـتـقـعـ صـوـتـ الرـصـاصـ. رـجـعـتـ وـرـأـيـتـ الـتـارـجـيـلـةـ سـاقـطـةـ، وـالـسـيـدـ مـحنـيـاـ، وـالـدـمـ يـسـيلـ مـنـهـ]<sup>٢</sup>.

وـنـرـىـ عـلـامـةـ أـخـرـىـ فـيـ سـلـوكـ "ـسـنـجـرـ"ـ الـاستـعـمـارـيـ وـالـسـيـاسـيـ فـيـ شـيرـازـ، حيثـ أـعـطـيـ العـشـائرـ الـمـغـامـرـيـنـ وـالـطـاغـيـنـ الـسـلـاحـ حتـىـ يـقـاتـلـوـ حـيـشـهـمـ الـوطـنـيـ الـذـيـ لـاـ يـسـتـطـعـونـ مـقاـوـمـتـهـ. بـادـلـتـ الـقـوـاتـ الـإـنـجـلـيـزـيـةـ حـبـوبـ رـعـاـيـاـ بـوـيـرـ أـحـمـدـ بـالـسـلـاحـ حتـىـ يـصـلـوـاـ إـلـىـ غـيـاـهـمـ السـيـاسـيـةـ.

أـرـادـتـ إـنـجـلـتراـ أـنـ تـصـلـ إـلـىـ أـهـدـافـ عـدـيـدةـ عـبـرـ هـذـاـ الـعـمـلـ، الـأـوـلـ: جـلـبـ أـفـضـلـ الـخـارـبـيـنـ الـخـلـيـلـيـنـ، وـهـكـنـاـ تـقـنـعـ اـخـرـكـاتـ الـاحـتـجاجـيـةـ وـالـمـقاـوـمـةـ الـوـطـنـيـةـ. وـالـهـدـفـ الثـانـيـ: بـطـشـ الـقـوـاتـ الـعـسـكـرـيـةـ عـلـىـ أـيـديـ الـقـوـاتـ الـخـلـيـلـيـةـ. وـالـثـالـثـ: التـأـكـيدـ عـلـىـ وـجـودـهـاـ الـعـسـكـرـيـ فـيـ الـمـنـطـقـةـ، وـتـأـمـيـنـ الـمـصـادـرـ الـغـدـائـيـةـ وـالـإـنسـانـيـةـ لـقـوـاهـاـ مـنـ دـاخـلـ إـيـرانـ وـخـارـجـهـاـ.

كـانـ مـسـتـرـ "ـسـنـجـرـ"ـ عـمـيـلاـ إـنـجـلـيـزـياـ سـابـقاـ، جاءـ إـلـىـ شـيرـازـ قـبـلـ ١٧ـ سـنـةـ. كـانـ وـكـيلـ شـرـكـةـ آـلـاتـ الـخـيـاطـةـ "ـسـنـجـرـ"ـ، وـكـانـ يـعـلـمـ طـرـيـقـةـ اـسـتـعـمـالـهـاـ لـكـلـ مـنـ يـشـتـرـيـهـاـ. تـعـلـمـتـ "ـزـرـيـ"ـ الـخـيـاطـةـ مـنـهـ. وـبـعـدـ نـشـوبـ الـحـربـ فـجـأـةـ، اـتـصـلـ بـالـجـيـشـ الـإـنـجـلـيـزـيـ! وـهـكـنـاـ عـاـشـ سـبـعـةـ عـشـرـ عـاـمـاـ كـذـوـباـ.

<sup>١</sup> - المدخل الرئيس لمدينة شيراز.

<sup>٢</sup> - دلالـ گـفتـ: اـيـنـهاـ مـحـتـاجـ گـندـمـ وـآـذـوقـهـ توـ نـيـسـتـنـدـ، اـماـ اـزـ اـيـنـ مـيـ تـرـسـنـدـ کـهـ سـرـودـ بـادـ مـسـتـانـ بـدـهـيـ. آـفـاـ فـرمـودـ: اـنـقـافـاـ قـصـدـ مـنـ هـمـ هـيـنـ اـسـتـ. درـ هـيـدانـ مـرـدـ دـكـاـنـاـ رـاـ بـسـتـنـدـ وـنـگـذاـشـتـنـدـ بـکـ دـانـهـ گـندـمـ اـزـ درـواـزـهـ شـهـرـ خـارـجـ بـشـوـدـ. اـيـنـجاـ درـواـزـهـ قـرـآنـ رـاـ خـرـابـ كـرـدـ اـنـدـ... هـنـزـ پـاـمـ رـاـ درـ آـسـتـانـهـ درـ نـگـذاـشـتـهـ بـوـدـ کـهـ صـدـايـ تـبـلـنـدـ شـدـ. بـرـگـشـتمـ دـيـدـ قـلـيـانـ اـفـنـادـ وـآـفـنـادـ هـمـ بـلـهـ شـدـ وـخـوـنـ رـاهـ اـفـنـادـ. سـيـمـينـ دـانـشـورـ، سـوـوـشـونـ، صـ ٢٥ـ١ـ.

كانت السيدة "حكيمة" رمزاً آخر للآخر الغربي في رواية "سووشون". إنها طيبة أُنجبت "زري" مرتين عندها. كانت تعالج المرضى في مستشفى "مرسلين" الإنجليزية، حيث كانت الطبابة والمعالجة في هذا المستشفى مجاناً، وكان هذا نوعاً آخر من محاولات القوات الإنجليزية لحفظ مكانتها عند الناس وإغواتهم. وحين استشهاد "يوسف" ببناء على قرار "سنجر"، صاحت "زري" "حكيمة":

"ليتكم تموتون! .. شكت "حكيمة": أهذا رد فعل الخدمة والتضحية؟ نعمل في مدينة بعيدة عن الوطن، في طقس جاف، بعيداً عن الأخ والأخت والصديق، الأدوية مجانية، العلاج مجاني...".

اختارت الكاتبة شخصيات روایتها من شريحة اجتماعية متوسطة، ومن بينها مدیرة المدرسة التي تقرب كثيراً من التي واجهتها دانشور في حيّها الواقعية. كانت المديرة امرأة صعبة المراس وتطلب من الطالبات طاعة كاملة، وهي تعارض الآداب الإسلامية مثل الحجاب والصوم. وفضلاً عن تلك الميزات فإن من صفات المديرة لومها التلميذات دائمًا لأنهن لا يعرفن الحضارة وأداب المعاشرة، وأن الإنجليز هم المتحضرون ومعلمون الآداب. كانت حزينة بسبب تدريس القرآن والأحكام الشرعية في المدارس حسب القانون، فهذا هي تقول: "قرّرنا نحن ودائرة المعارف من البداية ألا يتدخلوا في أمورنا.. كانت تتأوه: من أين بجد معلم القرآن والعلوم الشرعية وسط السنة الدراسية...".

بعدَ الْبَعْد عن الثقافة الوطنية وتعظيم التعاليم المسيحية من أهم نتائج تعليم المسيحية والثقافة الغربية في المدارس الإنجليزية، ومن شواهد هذه الأمر ما حدث حينما دخل "يوسف" و "زري" في مخيم "ملك سهراپ" في قبيلة قشقاي، حيث يسأل "سهراپ" عن اسم صاحب الصورة التي كانت على الستار، ويشرط إن أجابت "زري" أنه سيقدم لها بندقية "برنو"، لكن "زري" أحاطت بسبب التعاليم التي تلقّتها في المدرسة: "نادي [ملك سهراپ] [يوسف] وأبرزه النقش، وقال: تقول زوجتك هذه صورة ليجيي المعبد. ابتسم "يوسف" وقال: أقبل عذرها، فقد جاءت من المدرسة إلى بيته بمباشرة، وذاكرها ملوعة بقصص الإنجيل التي كانوا يجربون على قراءها في المدرسة كل صباح... هذه صورة "سياؤش".

<sup>١</sup>- "کاشکی گورنان را گم می کردید... خانم حکم گلایه کرد: دستمزد خدمت و فداکاری می باشد؟ در شهر غریب در هوای خشک، دور از برادر و خواهر و دوست می باشیم. دوا مجانی می باشد. معالجه مجانی می باشد." المصدر السابق، ص ٢٤٧.

<sup>٢</sup>- "خانم مدیر نق می زد که فرار ما از اول با اداره معارف این بود که در کار ما دخالت نکنند. نق می زد که وسط سال معلم قرآن و شرعیات از کجا بیاورم." المصدر السابق، ص ١٣٢.

<sup>٣</sup>- "ملک سهراپ یوسف را صدًا زد و نقش را نشانش داد و گفت: خانمان می گوید این بچی تعمید دهنده است. یوسف نیسم کرد و گفت: بیخشیدش، زن من از سر کلاس بکراست به خانه شوهر آمده. هنوز سرش بر از

في مشهد من الرواية ترید مدیرة المدرسة من "زري" أن تقرأ أنشودة من "کیپلینگ"<sup>١</sup> أمام فتاة من الضيوف الإنگلیز الذين جاؤوا لزيارة المدرسة، لكن "زري" قرأت أنشودة من "میلتون"<sup>٢</sup> : مظلوم، مظلوم في شدة لمعان منتصف النهار... فغضبت المديرة غضباً شديداً<sup>٣</sup>. وتكتب دانشور أيضاً عن قس إنجليزي ذي ملابس سوداء في مستشفى مرسلين، كان يقرأ من قصص الكتاب المقدس لـ"کلو" ابن خادم "یوسف". يحكى القس حكايات الأنبياء الذين كانوا يرعون الأئماع حتى يجذب "کلو" الراعي الساذج إليه وإلى دين المسيحية. وهذه السياسة الدينية والثقافية القديمة هي من سلوك الاستعمار لجذب الناس إلى المسيحية والإيديولوجيات الغربية.

### ثانياً. الآخر الإسكتلندي

صور الضيّاط الإسكتلنديين الذين جاؤوا إلى إيران تحت لواء الحلفاء كالآخر الغربي المستعمر في رواية "سووشون"، لكن دانشور لم تتكلّم عنهم كثيراً. ومن الطريف أنّ ظاهرهم وأليستهم الخاصة كانت تختلف عن الإيرانيين تماماً: "انضم إليهم ثلاثة ضيّاط إسكتلنديون ألبسووا سراويل معدّة، وكانت في أرجلهم حوارب نسائية طويلة ...". وترسم الكاتبة ملامح الإسكتلنديين الظاهريّة، وهي توّكّد بأنّ هذا الآخر ليس لديه أيّة علاقه مع إيران ولو في ظاهر الأمر! وهذا البلد المستعمر يختلف مع إيران تماماً من حيث المبادئ النظرية واللاماح الظاهريّة.

### ثالثاً. الآخر الروسي

إن روسيا وجه آخر من الغرب المستعمر في إيران، وكان هذا البلد في جبهة مخالفة لإنجilterra. فالقوات الروسيّة (وهم من دول الائتلاف) كانوا يدعون للحزب البلشفي وللرؤية الماركسيّة، ويعطون السلاح

دادستانی‌ای انجیل است که هر روز صبح در مدرسه بجبور بوده بخواند... ابن تصویر سیاوش است." المصدر السابق، ص ٤٤.

<sup>١</sup> Rudyard Kipling - ١٨٦٥ - ١٩٣٦: کیپلینگ شاعر و کاتب هندی ولد فی همبھی، و نشأ فی إنجلترا. نال جائزه نوبيل الأدب سنة ١٩٠٧. كان ذا رؤبة أوروبية وإنجليزية في مؤلفاته، وبغلب على شخصيات قصصه الأوروبيون. (<http:// wikipedia.org>

<sup>٢</sup> John Milton 1608 - 1674: میلتون أول شاعر جمهوري في بريطانيا قبل ٣٥٠ سنة. كان ينشد أشعاراً ضد الإقطاعية، و الحكومة البريطانية، والكنيسة. من الممكن أن نعده من المناضلين البريطانيين من أجل الحرية، وأشهر شخصية أدبية في بريطانيا في قرن ١٧ للميلاد. ([wikipedia.org](http:// wikipedia.org)

<sup>٣</sup> - سیمین دانشور، سووشون، ص ١٥٥  
<sup>٤</sup> - " سه تا افسر اسکانلندي که نیبان جین دار و جوراب ساقه بلند زنانه با گرده بودند به آنها پیوستند." سیمین دانشور، سووشون، ص ٧.

ل الإيرانيين لخذلهم وإثارتهم ضد الحلفاء. وهذه هي الخطأة التي طرحت من جانب فتاة أخرى من المستعمرات (الإنجليز وأحلافهم)، وإن لم تنجح هذه الخطط بالفعل ولم تؤثر في وعي الذات الإيرانية العاقلة. ولنقرأ كلام "خان كاكا" المؤيد لإنجلترا في خطاب "يوسف": "سمعت أن السادة رجعوا إليك في البداية.. الحمد لله على ما فعلته حيث رفضت اقتراهم... ولو كان هذا الأمر غير سيء بأن يتعامل أخ مع روسيا، والآخر مع إنجلترا".<sup>١</sup>

#### **رابعاً. الآخر الألماني**

لم تتأخر ألمانيا عن قافلة زرع التفرقة والتفاوت بين الإيرانيين واستغلالهم، وتبرز صورهم السلبية في بعض مشاهد الرواية. فصورة "هتلر" وبلده مثلاً سلبية جداً في رأي أبطال الرواية: "يقال إن هتلر يكاد أن يصنع قبلة تدمر كل العالم و تقليبه" .. وهذه صورة سلبية متشددة قوّتها الإنجليز في أذهان الإيرانيين ضد ألمانيا. وفي هذا نجد "حكيمة" تشكر مساعدة الإيرانيين للإنجليز في الحرب ضد ألمانيا. إنما تسمى هتلر سلطاناً، وتقول: "هتلر جرثومة وسرطان، وهذه الغدة السرطانية يجب أن تستأصل" .  
وتذوم هذه الحرب بين دول الائتلاف والتحالف دون أن يتأثر بطل الرواية "يوسف" من أي من الجانبين، بل يستمر في محاربته ضد الاستعمار ودعایا لهم السيئة، كما نقرأ كلامه حين يخاطب صديقه سهراب خان: "ما وافتكم حين كتم تعاملون مع الألمان، ولستُ معكم اللآن وأنتم تساومون على هم... هذه الخيل لا تُفلح هنا..." .

خامساً. الآخر الإيجاندي

تتجلى مهارة الكاتبة في رسم صورة الآخرين الواضحة والدقiqueة في روایتها من خلال خلق شخصية إيرلنديّة اسمها "مك ماھون". وهو شاعر ومراسل إيرلندي كان يعمل في الجيش الإنجليزي. كانت لديه أفكار مماثلة لأفكار "زري" و "يوسف" لأنّ بلده كان من المستعمرات أيضاً. مع أنّ "سنجر" يسعى للاستفادة منه لجلب موافقة "يوسف" من أجل بيع الحبوب، إلاّ أنه يرافق مناضلي الحرية وطالبي الاستقلال في إيران. يخاطب "مك ماھون"، "يوسف": "نحن أقرباء أليس كذلك؟ إيران وإيرلندا كلاماً بلد آري. أتمن الأجداد ونخن الأحفاد!".

<sup>۱</sup>- "شبیدم حضرات اول به تو رجوع کردن، الهی شکر که این بک کار عاقلانه را کردی و جواب رد دادی... هرجند بد هم نیست. یک برادر به روس چشمک بزند و برادر دیگر به انگلیس." *المصدر السانی*، ص ۱۲۴.

<sup>٢</sup> - "می گویند هیتلر دارد بک بمب می سازد که دنیا را کن فیکون می کند" المصدر السابق، ص ٢٤.

<sup>۳</sup>- "هینلر میکری، است و سلطان است و باید این غده سلطانی را در پیارند." المصدر السابق، ص ۳۷.

<sup>۴</sup> "نه آن وقتها که با آلمان‌ها جننمک می‌زدید موافقتان بودم نه حالا که با دشمنانشان ساخته اید. این کلکها در اینجا نیستند" (المصلح، السایرة، ص ۵۱).

۰ "ما قوم و خویش هستیم مگر نه؟ ایران و ایرانیت. هم دو سوزن آن باهاست. شنا اجداد هستند و ما نواده ها."

وتبيّن الكاتبة بعض المسكون عنه على لسان "ملك ماهون"، فهو في فكره يخالف الاستعمار، وهكذا يبدو أنه ذو شخصية واعية ومحبوبة في الرواية. "ماهون" يشيد بتراثات "يوسف" الوطنية. وهو يكتب قصصاً للأطفال، وخلال هذه القصص يبرز أفكاره ورغباته في استقلال إيرلندا السياسية وخروج الختين من إيران.

يرى "ماهون" "يوسف" في حفلة عرس بنت الحاكم في مدح سماته النضالية، ويشجّعه على المقاومة أمام طلبات "سنجر". كما يكشف عن نيات الاستعمار المشؤومة في أشعاره وأقصاصه، فها هو يقول: "ذهبت أمس إلى القنصلية وقلت لهم اتركوا يوسف وشأنه. لكن الخطاط العام [سنجر] لم يسمح بذلك... الناس بعضهم كالوردة النادرة والآخرون يحسدونها على بريقها... يحسدونها ويريدون زواها: كن مثلنا أو لا تكن.. هم يقولون لا شاهد ولا تسمع ولا تقل.. وإن تخضع ثقني... أيها إيرلندا! يا بلد الأحفاد الآريين! لقد أنشدتُ شعرًا لشجرة اسمها شجرة الاستقلال. هذه الشجرة تُسقى بالدم لا بالماء. ستحفّ بالماء.. نعم "يوسف"، الحق معك إذا كان الاستقلال جيداً بالنسبة لي، فهو جيد بالنسبة لك أيضاً".

ومن بين رسالات التعزية التي أرسلت إلى "زري" رسالة ملك ماهون، أحلى من رسائل الآخرين: "لا تبكي يا أخي. ستتبّت في بيتك شجرة، وفي مدينتك أشجار وفي بلدك أشجار كثيرة. وستبلغ الريح رسالة كل شجرة إلى الأخرى، ولتسأل الأشجار الريح: هل رأيت الفجر في طريقك؟".

### سادساً. الآخر السويسري

نرى في مشهد من الرواية صورة إيجابية بالنسبة إلى سويسرا والحرية التي فيها وفي بعض البلاد الأوروبية، حيث يقرر أحد المثقفين الإيرانيين أن يغادر إيران ويهاجر مع عائلته إلى سويسرا: "كتب بأنه يريد أن يستقيل من الجيش وينذهب إلى سويسرا مع زوجته وابنه".

المصدر السابق ، ص ١٣ .

<sup>١</sup> - "دبروز به فنسول گفتم دور یوسف را خط بکنید. خطاط کل غنی گنارد... بعضی آدمها عنین بک گل نایاب هستند. دیگران به جلوه شان حسد می برند. به او حسد می برند و دلشان می خواهد وجود نداشته باشند. با عنین ما باش با اصلاً نباش... آها می گویند نین و نشنو و نگو... اگر نرم بشوی کلکت کنده است... ای ایرلند، این سرزمین نواوه های آربایی، من شعری برای بک درخت گفته ام. نام این درخت، درخت استقلال است. این درخت را باید با خون آبیاری کرد نه با آب. با آب خشک می شود. به یوسف، تو درست گفتنی، اگر استقلال برای من خوب است برای تو هم خوب است." المصدر السابق ، ص ١٤ .

<sup>٢</sup> - ورد النص الفارسي في أسلف الصفحة السابعة من المقالة.

<sup>٣</sup> - "نوشت که تصمیم دارد از ارتش استعفا بدهد و هر طوری شده با زن و دو پسرش برود سویس". سبیل دانشور، سوویشون، ص ٢١١ .

## بـ. الآخر الشرقي أولاً. الآخر الهندي

من أهم نماذج الآخر الشرقي في هذه الرواية الجنود الهنود، فقد صار الجنود عملاً المحتلين الإنجليز وتحت أمرهم، وكانوا يقومون بأعمال غير لائقة، ويغضون أوقافهم بالبطالة واللهو. وهنا كلام للعمة (أخت يوسف) حولهم: "أصبحت المدينة مدينة كلاب. تذهب يميناً، تذهب شمالاً، يتبعك سود هنود ويقول: يلزمها سيدة؟ يلزمها سيدة (أي: تحتاج إلى امرأة)! ..".

كانت الأمور في شيراز متشتّة آنذاك، وأصبح إيناء السيدات والآنسات الإيرانيات هواية الجنود الذين كانوا بعيدين عن آداب المعاشرة والسلوك العام. بشرّهم السمراء وأليس لهم الغربية أعجبت أبطال الرواية، وكلما تكلم الراوي عن هندي أشار إلى ملامحه وملابسها. فمعلم مدرسة "زري"، مثلاً، بشعره الطويل الأسود، أو "نظر علي بيك"، بواب المدرسة الذي كان يخنوف "زري" بوجهه وشاربه المعوج، هنا أيضاً كانوا مثل بقية مواطنיהם ويقولان دائمًا: سيدة جيدة؛ جيدة سيدة. و"زري" كانت خائفة منهمما<sup>١</sup>.

ونقرأ في مشهد آخر حول حفلة أجنبية أقيمت في شيراز، حيث تصف الكاتبة ملامح عازف ناي هندي بلحيته الطويلة وعمامته، كما تصف تصرفاته، ومن ثم دخول امرأة سوداء هندية على صوت الناي: "رمست شامة حمراء بين حاجبيها، قامت ووقفت جنب الرجل. مرتدية ثوباً طويلاً مع حواشي صفراء... وكانت أساورها تصوّت: جلنگ جلنگ، كلما حرّكتها...".<sup>٢</sup>

تتكلّم دانشور أيضاً عن أخت وأخ هنديين كانوا عجبيين من حيث الملائم والتصرفات؛ فالأخت "سودابة" تخدع أباً "يوسف" وتسبّب الفرقة والتزاع في عائلته، حيث تغادر أم يوسف بيتها وهاجر إلى كربلاء، أمّا الأخ "محمد حسين" فكان يدرس الجغرافيا والهندسة، لكنه كان يشبه المشعوذين: "كان

<sup>١</sup> - "شده است شهر سگساران، راست می روی، جب می روی، بک سیاه سوخته هندی می گزارد دنبالت و می گوید: بی بی لازم! بی بی لازم". المصدر السابق، ص ٥٧.

<sup>٢</sup> - المصدر السابق ، ص ٢٦٢.

<sup>٣</sup> - "وسط دو ابرویشن را خال قمرم گذاشته بود. زن بالا آمد وکنار مرد ایستاد. ساری زردنگ که حاشیه دوزی داشت تن کرده بود... وقى دستهابش را نکان می داد النگوهابش جلنگ جلنگ صدا می کرد". سیمین دانشور، سووشون، ص ٣٩.

محمد حسين يعبد الشمس؛ يذهب إلى سطح البيت كل صباح ومساء، ويحمدق بالشمس حتى أفسدت عينيه... كان يمارس الشعوذة ويسلق البيضة في القلنسوة المصنوعة من اللباد في حوض الماء...<sup>١</sup>. ورغم الاشتراكات الكثيرة بين الهمود والفرس في جنورهما ولغتهمما، لكن الكاتبة تستفيد من الأسماء الفارسية لأبطا روايتها الهمود؛ مثل سودابة أو محمد حسين، كما تشير إلى اعتقاد الهمود بالخرافة وإلى حيائهم البدوية لتبيّن رؤيتها السلبية بالنسبة لهم، فهي تحسّبهم من جنس آخر، لا يمكن أن يتعايش معهم الإيرانيون<sup>٢</sup>.

### ثانياً. الآخر العراقي

اقتصرت صورة العراق على الإثيان باسم بعض مدنها في الرواية. فقد تكرر اسم مدينة كربلاء عدة مرات في "سوشوون"، وهي من مدن العراق الدينية. وبما أن هذه المدينة أصبحت رمزاً لسفك دماء الأبرياء والمظلومين ومكاناً غير آمن عند الإيرانيين، فقد شبهه أبطال الرواية شيراز بهذه المدينة من حيث ظروفها السائدة، ووجود الاضطرابات القبائلية فيها. وبعد شهادة "يوسف"، يسأل "خان كاكا" أخته: "كنت تريدين أن تهاجر إلى كربلاء يا أخي! فارتفاع صوت العمة بالبكاء: هنا كربلاي!<sup>٣</sup>". وبذلك وأشارت إلى ما حدث في شيراز وإلى الحزن الذي سيطر على قلبها. ونطلع في الرواية على قصة "فخر الشريعة"، أم "يوسف" التي هاجرت إلى كربلاء وأقامت بها. وفي كربلاء مرقد الإمام الحسين عليه السلام ولهذا فهي تعدّ آخر ملجاً لديهم.

### الأخña

رواية "سوشوون" ذات مستويين: ظاهري؛ وهو مستوى الحوادث المنقولة، وباطني؛ وهو مستوى بيت "زري"، حيث يمثل بيتها إيران وما وقع فيها. و"زري" تمثل نساء الوطن والأمهات، ويجلس قارئ الرواية بعيتها وانطلاقها من الفردية إلى الاجتماعية، ومن الانقياد إلى العصيان ضد الظروف المحيطة؛ وبحوّلها من امرأة عاطفية منفعلة إلى امرأة موضوعية فعالة، ومن امرأة عامية إلى امرأة مثقفة. وقد

<sup>١</sup> - "محمد حسين آفتاب برست بود. هر صبح و شام می رفت کله بشت بام جشم به آفتاب می دوخت .و آفتاب جشمیش را ضایع کرده بود... جشم بندی هم می کرد. روی آب حوض تو کلاه نمی خنم مرغ نیمرو می کرد." المصدر السابق ، ص ٧٣.

<sup>٢</sup> - المصدر السابق ، ص ٧٣٠-٧٣١ .

<sup>٣</sup> - "هشیره می خواستی بری کربلاء مجاور بشی. و صدای گربه عمه: حالا که کربلای من هیچجاست." المصدر السابق ، ص ٢٤٩ .

رسمت دانشور شخصية "زري" بعهارة أنوثية فائقة، وأحسب أنها صورة جميلة للكاتبة نفسها، وأخضعت النص لقبول المرأة كشريكه في خضم العمل الروائي، ولم ترتضِبقاء على ضفافه. وقد حظيت شخصية "يوسف" من الكاتبة بعناية لم تحظ بها شخصية أخرى، إذ كان "يوسف" يمثل طبقة المثقفين ودعاة الحرية، حيث نراه في كل من مشاهد الرواية يناضل ضد الضالين وعملاً العرب والاستعمار. وتصور الرواية نشاطات عائلة "يوسف" بكل تفاصيلها المعنوية وتحولاتها العاطفية حين يُستشهد يوسف وتعود "زري" إلى الوعي بالذات. إنما إذاً غوذجان يمثلان الأنماط الإيرانية.

وتؤكد هذه القصة التاريخية بأن الهوية الإيرانية والهوية الإسلامية شيئاً غير منفكين، وقد سعت "سوشون" إلى تعريف هذه الهوية وتبنيتها. كما نرى أبطال "الشاهنامه"<sup>١</sup> في هذه الرواية: "رستم" ، و"سهراب" ، و"سودابة" ، و"سياؤش" ؛ الكل حاضرون في الرواية، ولاسيما "سياؤش" ، البطل النجيب والنبيل في "الشاهنامه" ، نراه في شخصية "يوسف" وهو يقف أمام المحتلين ويبدل روحه ويُستشهد لنيل أهدافه. ومن جهة أخرى، يذكرنا "يوسف" بشخصية النبي يوسف عليه السلام، وتذكرنا زري بقصة غرام زليخا بيوسف، وبخل إخوانه عليه وكيف أنه أصبح شخصية محبوبة في أعين الناس<sup>٢</sup> .

الأنماط الإيرانية تتجلى أيضاً في فئة من الناس الذين وقفوا أمام المحتلين وحاربوا من أجل الحرية، بينما كان السرجنت "سنجر" يدعى بأن إيران بلد كبير، لكنه أحقر؛ ظاهره مخيف، لكنه لا يقاوم القوات الروسية والإنجليزية والأمريكية. وهنا نأتي بما حدث في الواقع التاريخي الذي رسمته دانشور بعهارة كاملة في روايتها، حيث تحدثت عن فقدان الذخيرة في مخازن تجهيزات السلاح في معسكر سمير، ومقاومة عقيد جيش إيران لعشائر القشقاوي وبوير أحمدي التي هاجمت المعسكر، وقتل المعارضون جنود الجيش وأغاروا على المعسكر فحاول قائد الجيش طلب المساعدة من أصفهان. يشرح القصة نقيب مجروح، قائلاً: "هناك مجزرة حقيقة على أرض معسكر سمير. كان الجنود مجبرين على أكل وجبة يوم واحد في أربعة أيام. أعرف أنه لم يكن لديهم مجال للمقاومة. كان لديهم بنادق ولكن دون رصاص. ونحن لم نستطيع أن نرسل المساعدة إليهم أيضاً... أرسل القشقاويون و البوير أحمديون رسالة إلى العقيد بذلك محكوم باللعنة، سلم نفسك. وكتب العقيد في جواهم: سيكون معسكراً قبرنا. لقد يئس

<sup>١</sup>- أشهر ملحمة إيرانية للشاعر الكبير الفردوسي.

<sup>٢</sup>- شرين بور صدامی، نقد و بررسی رمان سوشون، shirinpoursadami.persianblog.ir، ٧ فبراير ٢٠١٠.

العقيد السيئ الحظ من جيش أصفهان وتمسّك بمعسكر آباده. كان العقید يتكلّم وفي الوقت نفسه سكت الجهاز اللاسلكي في معسكر سمیرم<sup>١</sup>.

هذا كان شاهداً على مقاومة الذات الإيرانية أمام الآخرين. وكان الشعب يختلف تماماً عن الدولة والحكومة في تلك الأزمة كما يحكي النقيب "نسنوه" والنقيب "شريفي" اللذان لم يستسلموا للأشرار ولم يستسلموا كذلك أمم رؤسائهم: "كان قد كتب أنه صمم على الاستقالة من الجيش لينذهب مع زوجته وابنته إلى سويسرا في كل الأحوال"<sup>٢</sup>. يأتي العقید الاستسلام، لكنه يترك قواته ليختاروا الفرار أو الصمود: "لا أجيركم على البقاء؛ لكنني سأبقى. لا تفكّروا بالرأي البيضاء أبداً"<sup>٣</sup>.

و نرى مثلاً آخر من مقاومة الذات الإيرانية أمام المحتلين الإنجليز حين يلوم "يوسف" البعض مثل "رستم خان" و "سهراب خان" اللذين أرادا منه أن يبيع الحبوب إلى الأجانب: "أعرف أنكم بعتم أغنامكم بالحملة إلى القوات الأجنبية. لقد حمّلت أغنامكم الآن وهي محفوظة في برّاد سكة الحديد في الأهواز وهي في طريقها إلى ميناء "شاه"... هل تعرفون ذلك؟ لم أوقفكم حين كنتم تعاملون مع الألمان، ولست معكم الآن وأنتم تسأمون أعداءهم... هذه الحيل لا تفيد هنا"<sup>٤</sup>.

ويقبل يوسف بيع حبوبه إلى صديقه بشرط أن يستفيدا منها لإطعام أفراد قبيلتهما، والعمل ضد مصالح الإنجليز الاقتصادية والسياسية. وهنا نأتي بكلام هؤلاء الأصدقاء وهم رموز الذات الإيرانية: يقول ملك "سهراب": "أفضل أن أبلغ باروداً أو أحرق نفسي بالنفط تحت إحدى أعمدتهم النفطية. لا أحاف من موتي بل أحاف من عدم إنجاز خطتنا... ويقول "يوسف": كان وضع آبائنا أسهل، وإن لم

<sup>١</sup> - "قتلگاه واقعی دشت سمیرم وپادگان سمیرم بوده. آن سربازها حیره بک روز داشتند که جهار روز بخورند. می دام اصلا زمینه مقارمت نداشتند. تفنگ داشتند، اما فشنگ نداشتند. ما هم که نمی توانستیم به آها برسانیم... بویر احمدی وقشقاچی به سرهنگ نامه فرستادند که تو محکوم به فنای، تسلیم شو. سرهنگ در جواب می نویسد: جادرهای ما گورهای ما خواهد بود! سرهنگ بدجنبت از لشکر اصفهان نالمید شده به پادگان آباده متوصل شده.

می گفت حالا دیگر بیسمی پادگان سمیرم ساكت شده است." سیمین دانشور، سووشون، ص ٢٠٩.

<sup>٢</sup> - المصدر السابق، ص ٢١١.

<sup>٣</sup> - "شاهرا را مجبور نمی کنیم بماند اما خودم می مانم. فکر بیرون سفید را هم از سرتان بیرون کنید." المصدر السابق، ص ٢١٠.

<sup>٤</sup> - "می دام که قسمت عمدۀ گوسفندهایان را فروختید به قشون خارجی. گوسفندهای شما الان بخ زده اند و در سردحانه راه آهن اهواز به بندر شاه محترمانه حفاظت می شوند... می دانید؟ نه آن وقتها که با آلامها جشمک می زدید موافقنان بودم نه حالا که با دشمنانشان ساخته اید... این کلکها در اینجا نمی گیرد." المصدر السابق، ص ٥١.

نتحرّك فسيكون لأبنائنا وضع أصعب. لقد واجه آباءنا عدواً واحداً واستسلموا أمامه مع الأسف، ونحن الآن نواجه عدوين... وقال ملك سهراپ: لو كنتُ وحدي وكان العدو ألف رجل، لما انسحبتُ من المعركة. وقال ملك رستم: وسيغلي دم الناس حقداً على أعدائنا طوال آلاف السنين... دم "سياووشان"!<sup>١</sup>.

إنّ مقاومة "يوسف" وعائلته وأصدقائه وأقربائه ومقاومة سكان مدينة همدان للمحتلين وعدم بيع الحبوب لهم تعدّ صفحات مضيئة في رواية "سووشون"، وفي أدب المقاومة المعاصر بالتأكيد. وفي مشهد من المشاهد النهاية، يحاول الناس دفن جثمان الشهيد "يوسف" في مقبرة "شاه چراغ"<sup>٢</sup>، فيحوّلون مراسم تشييعه إلى مظاهرة وطنية، لكن المستعمر يخاف من اجتماع الناس فيشتمهم: "نزل جندى هندي من السيارة وأخرج باقة زهور بيضاء على شكل صليب وأراد أن يجعلها على التابوت، فذهب خسرو [ابن يوسف] إليه وأخذ منه الباقة. قطف الزهور واحدةً واحدةً من الصليب ورمها أمام الخيول..... ثمّ وصل ابن جار خسرو الصغير وهو يعلو والعرق يتصبّب منه، وفي حضنه أزهار صحراوية. أخذ يوسف الأزهار، فوضعها على التابوت... سمعت أصوات رصاص، وانسحب الرجال والنساء الذين كانوا يشاهدون المعركة من فوق سطوح الدكاكين... كانت الحديقة مملوّة بالجرحى و....".<sup>٣</sup>

وإذا ترکا المستعمرین فإننا ستصل إلى بعض عملائهم الإيرانيين الذين هم الآخر الداخلي، حيث لم يكونوا أقل من الأجانب في هتك المُثُل العليا الإيرانية والإسلامية، ومهّدوا المجال لتحقيق آمال الأجانب

١- "حاضرمن باروت فرو بدھم وخدوم را با بتzin باي بکی از دکلهای نفشنان آتش بزغم. از مرگ خودم نمی ترسم. از اینکه نقشه مان عملی نشود می ترسم. یوسف می گفت: برای پدران ما آسانتر بود و اگر ما بخوبیم برای پسران ما سخت تر می شود. پدران ما با یک مدعی طرف بودند و متسافنه در برابرش تسلیم شدند، و حالا ما با دو مدعی طرف هستیم... ملک سهراپ گفت: اگر من بک تن باشم و نتها، و دشمن باهم باشند و هزارتا به میدان پشت نمی کنم. ملک رستم گفت: ونا هزاران سال خون همه به کین ما خواهد جوشید... خون سیاوشان!<sup>۱</sup> المصدر السابق، ص ۱۹۶-۱۹۷.

٢- أحمد بن موسى الكاظم الملقب بشاهجراغ من أبناء الإمام السابع للشيعة.

٣- "بک سرباز هندي پياده شد. بک دسته گل سفید بشکل صليب را درآورد و خواست دسته گل را روی نابوب بگذارد... خسرو رویه سرباز هندي رفت و دسته گل را از دستش گرفت. گل ها را بکی بکی از صليب کند و انداخت جلو اسپها... وحالا بسر کوچک همسایه با یک بغل گل صحرایی، عرق ریزان و دوان از راه رسید. خسرو گلهای را گرفت و روی نابوت گذاشت... صدای نبر آمد، زهای و مردهایی که در پشت بام معازه ها، سنگر ثماشا گرفته بودند، عقب نشستند... باغ از آدمهای زخمی بر بود...". سیمین دانشور، سووشون، ص ۲۹۶-۳۰۲.

المستعمرين وأمنياً لهم. "ققام الملك الشيرازي" نموذج منهم، وهو الذي أصدر الحكم بتكسير أقفال مخازن "يوسف" للحرب، وكانت "زري" تسمى أخا "سنجر"، حيث كان يحميه وكان يدعو "يوسف" لحماية هذا الضابط الإنجليزي<sup>١</sup>. "أبو القاسم خان" أو "خان كاكا" هو أخو "يوسف"، لكنه كان من نوع آخر؛ فهو يسعى لحلب مساعدة الإنجليز، وفصلتهم للوصول إلى أهدافه الشخصية، والفوز في انتخابات مجلس الشورى الوطني. كما كان يدعو "يوسف" لحماية الإنجليز، وهو الذي رفض إقامة مراسم تشيع أخيه الشهيد، وكان يخوّف عائلته من القوات الإنجليزية والشرطة المحلية<sup>٢</sup>.

### النتيجة

تعدّ رواية "سووشون" فصلاً جديداً في تاريخ كتابة القصة الإيرانية، حيث تعرض دانشور في هذه القصة المملوقة بالمعامرات، صورة فتية دقيقة عن تحولات جنوب إيران في سنوات الحرب العالمية الثانية. ونستطيع أن نعتبر "سووشون" مسرحية كاملة تعرض علاقات القوات المحلية والوطنية بالاستعمار وعملاً لها. كما أظهرت دراسة الرواية توجه الذات الناظرة إلى نقد ذاها من خلال تسلیط الضوء على السمات السلبية للشخصيات التي تمثلها، وإلى تكوين تصور للمجتمع الإيراني في فترة الاحتلال يعزز صورها الإيجابية مقابل صورة الآخر السلبية.

إضافة إلى ما قلناه حول رواية "سووشون"، نستطيع أن نلخص صورة الآخر فيها كما يلي:

١. صورة الأوروبي المستعمري التي تجسّدت في الشخصيات الإنجليزية والألمانية والإسكتلندية والروسية، وقد كانت صوراً سلبية جداً؛ فهم أعداء الوطن الإيراني ودليل تخلفه، وقد أرادوا أن يجعلوا من إيران مستعمرة، ولا سيما الإنجليز، فلديهم سوابق طويلة في استعمار البلدان الشرقية. وبعض أبطال الرواية كانوا عملاً لهذا للإنجليز، لكنهم لم يكونوا يمثلون الذات الإيرانية، بل كانوا نوعاً من الآخر الداخلي.
٢. صورة الآخر المتحجر وغير المتحضر، وهذه أيضاً صورة سلبية تجسّدت في الشخصيات الهندية في الرواية. فقد كانوا عملاً الإنجليز، ولم تكن لديهم أية رؤية أو إرادة بل كانوا مهتمّين دائماً بإرضاء حوائجهم النفسية، كما أفهم كانوا أيضاً يعتقدون بالخرافة.
٣. تجسّدت صورة الآخر الإيجابية في العراق وسويسرا، وقد عُدّت هذه البلدان ملجاً آمناً، فالعراق بلد في بعض مدنها مقابر أئمة الشيعة عليهم السلام مثل كربلاء والنجف، وقد صارت ملجاً للإيرانيين.

<sup>١</sup> - المصدر السابق، ص ٦٣.

<sup>٢</sup> - المصدر السابق، ص ٢٩١.

أما سويسرا فهي بلد متحضرٌ وحرّ، لهذا كان يلجأ إليها كل شخص يريد أن يفرّ من الظروف السيئة ومن الضيق والخصار في بلده.

٤. الصورة الموضوعية في هذه الرواية كانت تختص إيرلندا، حيث كان البطل الإيرلندي مك ماهون شخصاً متفقاًً ذا أفكار قيمة عن الحرية ومقاومة المستعمرات. كما أنه بشرّ زري باستقلال وطنها إيران وبإخراج المحتلين منها في النهاية.

### قائمة المصادر والمراجع

#### أ: العربية

- ١- سعيد، إدوارد، **الثقافة والإمبريالية**، ترجمة كمال أبوذيب، بيروت: الآداب، ١٩٩٧.
- ٢- عبود، عبد، **الأدب المقارن مدخل نظري ودراسات تطبيقية**، حصل: جامعة البعث، ١٩٩١.
- ٣- \_\_\_\_\_، **الأدب وحوار الحضارات**، مجلة المعرفة، ع ٤٧٣، شباط ٢٠٠٣. ص ٣٤٠-٣٠.
- ٤- عدد من المقارنين الفرنسيين، **الوجيز في الأدب المقارن**، بإشراف بيير برونيل و إيف شيرفيل، ترجمة غسان السيد، ١٩٩٩.
- ٥- علوش، سعيد، **مكونات الأدب المقارن في العالم العربي**، بيروت: دار البيضاء سوتشيريس، ١٩٨٧.
- ٦- كاظم، نادر، **تمثيلات الآخر صورة السود في التخييل العربي الوسيط**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤.
- ٧- عبدالله كاظم، نجم، **الرواية العربية المعاصرة والآخر**، الأردن: عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٧.
- ٨- العودات، حسين، **الآخر في الثقافة العربية**، بيروت: دار الساقى، ٢٠١٠.
- ٩- هنري باجو، دانييل، **الأدب العام المقارن**، تر: غسان السيد، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٧.

#### ب: الفارسية

- ١- آزند، يعقوب، **أدب إيران الحديث** (ادبيات نوين إيران)، طهران: أمير كبير، ١٩٨٤.
- ٢- دانشور، سيمين، **سووشون**، الطبعة الخامسة عشرة، طهران: خوارزمي، ٢٠٠١. م.
- ٣- قانون بور، محمد رضا، **في مرآة الإيرانية** (درآینه ایرانی)، طهران: فرهنگ گفتمان، ٢٠٠٥.

#### ج: الإلكترونية

بورصادي، شيرين، **نقد وبررسی رمان سووشون** (نقد ودراسة رواية سووشون)، ٧ فبراير ٢٠١٠  
<http://shirinpoursadami.persianblog.ir>

## تصویر خود و دیگری در رمان «سووشون»

دکتر لیلا قاسمی<sup>۱</sup>

دکتر فاطمه کاظم زاده<sup>۲</sup>

### چکیده

«سووشون» اثر سیمین دانشور یکی از مهمترین رمانهای فارسی است که تا کنون به نگارش درآمده است. این رمان به برره مهمی از تاریخ سیاسی و فرهنگی ایران در دهه چهل پرداخته و به حضور بیگانگان در این کشور اشاره دارد.

نویسنده در بسیاری از بخش‌های رمان به ترسیم سیمای دیگری اعم از غربی و شرقی پرداخته، و تصویری بسیار منفی از دیگری انگلیسی و نیز همپیمانان استعمارگرش ارایه می‌دهد. همانان که برخی از مناطق جنوبی ایران را به اشغال خود درآورده و اموال مردم را غارت می‌کردند. واما تنها تصویر مثبت از خارجیها در ذهن شخصیتهای داستان مربوط به کشور ایرلند است. دانشور همچنین با منفی جلوه دادن سیمای هندی‌ها آنان را مزدور انگلیس و قومی غیر متمدن معرفی می‌کند. سیمای "خودی" و یا همان ذات ایرانی در "یوسف" به عنوان قهرمان داستان متجلی شده، وی یک شخصیت بیدار و آگاه است که در راه آزادی واستقلال کشورش با بیگانگان مبارزه می‌کند و در راه رسیدن به اهداف عالی خود به شهادت می‌رسد.

**کلید واژه‌ها:** سیما، بیگانه، غربی، خودی، سووشون، انگلیس.

<sup>۱</sup>- استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه آزاد گرمسار. (نویسنده مسؤول)

<sup>۲</sup>- استادیار دانشگاه علوم و معارف قرآنی تهران.

## The Image of Others in Savushun

Layla Ghasemi\*, Fatemeh Kazemzaeh \*\*

### Abstract

The novel of Savushun by Simin Daneshvar is one of the most significant Persian novels ever written. This novel deals with an important period in Iran's political and cultural history and portrays the presence of foreigners in this country. Images of others dominate Savushun . We can also see a negative image of Britain and its allies as they invaded and occupy parts of southern Iran and plundered people's property. Only Ireland is portrayed fairly positively in the minds of the novel's characters. Daneshvar has painted quiet a negative image of the uncivilized Indian mercenaries in Savushun. The image of Iranians is crystallized in the character of "Josef" – the novel's hero –who fights for freedom and independence and becomes a martyr on the path to reach a noble goal.

**Keywords:** image, others, Western, insider, Savushun, Britain

---

\* - Assistant Professor, Islamic Azad University (Garmsar Branch), Iran.

\*\* - Assistant Professor, Koranic Science and Scholarship University, Iran.

## القهر في الشعر الجاهلي

الدكتور عدنان محمد أحمد\* - مازن أحمد عثمان\*\*

### الملخص

هذه المراجعة محاولة لتبني بعض صور القهر في الشعر الجاهلي، والكشف عن أبعادها ودلائلها في نفوس مبدعيها من شعراء الجاهلية، أولئك الذين عُكِر الإحساس بالقهر صفو عيشهما، فغبُّوا عن ذلك بأشعارهم التي جاءت مثقلةً بالحزن والأسى والإشراق على ضعف الإنسان في واقع يعلو من شأن القوة والأقواء، إلى حد تغدو معه القوّة الشرط الأول لحياةٍ تليق ب الإنسانية الإنسان.

تعدد صور القهر في الشعر الجاهلي، وتتنوع بألوان أسبابها ومشاعر أصحابها، ولكنها تكشف مجتمعةً عن معاناة الإنسان في مواجهة واقع يعجز عن الانتصار عليه، واقع قاسي يكشف للإنسان ضعفه، فيكشف له بذلك زيف أحلامه وبطلان أمانيه.

**كلمات مفتاحية :** القهر، الشعر الجاهلي، الأدب الجاهلي.

### مقدمة:

القهر لغة: "هو الغلبة، وقهره؛ أي غلبه، فهو قاهر، وقهار، ويقال: أخذهم قهراً، من غير رضاهما، وفعله قهراً: بغير رضا، وأقهر الرجل: صار أمره إلى القهر، ويقال: أخذت فلاناً قهراً: اضطراراً، والقُهْرَةُ مِنَ النِّسَاءِ: الشَّرِيرَةُ، جمعها: قُهْرَاتٌ، والقَهَّارُ: الغَالِبُ، لَا يَجِدُ غَلِبَتَهُ شَيْءٌ، والقَهَّارُ: اسْمٌ مِنْ أَسْمَاءِ اللَّهِ الْحَسَنِ".<sup>(٢)</sup>

والقهر اصطلاحاً يتجلّى في كلّ تأثيرٍ خارجيٍّ أو داخليٍّ يعوق حرية الفرد، كتأثير القوى المادية وتأثير الغرائز والشهوات، وفي القهر الاجتماعي الذي يمسّ كل ما يعوق حرية الفرد في المجتمع، سواء أكان قهراً منظماً كما في القوانين والنظم الاجتماعية، أم قهراً مبدداً كما في العادات والتقاليد والأحوال المادية والأدبية<sup>(٤)</sup>.

\* أستاذ في قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا. هـ ٤٣٧٥٧٦ - جوّال ٠٩٣٣٨٩١١٠٠ (٠٠٩٦٣).

\*\* طالب دكتوراه في قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا. جوّال ٠٩٣٣٩٦٨٠٦٢ (٠٠٩٦٣). تاريخ الوصول: ٠٤/٠٤/٢٠١٣. ش ٢٣ = ٠٦/٠٦/٢٠١٣ م. تاريخ القبول: ٠٩/٠٦/٢٠١٣. ش ٢٧ = ١٣٩٣/١١/٢٧ م.

(٢) - أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، "مادة" "قهراً".

(٤) - جورج صليبا، المعجم الفلسفى بالألفاظ العربية والإنكليزية واللاتинية، ج ٢، ص ٢٠٠.

وقد تجسّد النظرة المريية للجاهلي إزاء الزمان أوضاع صورة للقهر الذي كان يسيطر عليه؛ لأنَّ الزمن عنده مسلط على وجوده، يتصرّف في كلّ حركة، ويدمر خططه ويفرض عليه القهر، ويشعره بالصغر والضّالة والضعف، وينتهي به إلى مواقف تشكّل مزيجاً من التّألم والتّبرّم والتّشاؤم، الذي يؤدّي إليه الشعور بالقهر إزاء الزمان الذي يختلّ حيّاً واسعاً من الرؤية الجاهلية<sup>(١)</sup>.

هكذا يفرض الزمان على الإنسان الجاهلي أن يعيش حياة قاسية، ويعاني ظروف البيئة الصحراوية التي جعلت استقراره في مكانٍ واحدٍ غير ممكِّن في أكثر الأحيان؛ لأنَّ تلك البيئة القاحلة حلّت إليه ما يرافق له حيناً، وما يعكس صفو عيشه من آلامٍ وأوجاعٍ أحياناً أخرى، فهو ما يكاد يحيطُ الرحال في مكانٍ حتى تدفعه ظروف البيئة المتّقلبة إلى الرحيل إلى مكان آخر بحثاً عن مقومات عيشه، مدفوعاً إلى ذلك مؤثراتٍ مختلفةٍ، تعلّق بظروف قوته الحسديّة والنفسيّة، وموارد مائه، وحالة الأمان التي قد يوفرها له مكان آخر، وتلبيةُ الحاجة التي يجدّها في مكانه الجديد بعد أن فقدّها في سابقه. تلك الحاجة التي أثّقت بظلالها على القوم، وتركت آثارها السلبية في نفس كلّ واحدٍ منهم على حدةٍ، مدافعينهم إلى الرحيل. وعندما ما تعددت دوافع ذلك الرحيل في حياة الإنسان الجاهلي، وتنوعت صوره، كانت نتائجه متباينةً بالنسبة إلى الإنسان الجاهلي، وأشكاله متلوّنة؛ لأنَّ لكلَّ إنسان ما يبرر رحيله، ويفرض سببه الخاص الذي دفعه إليه، فمن الجاهلين من كان يرحل هرباً من خطرٍ يحدّق به بحثاً عن إحساس بالأمان يصونه، ويحفظ أفراد قبيلته، ويحقق لهم السلامة ولو إلى حين، إلى أنْ تناح له فرصةُ أخرى تلبي حاجته بشكلٍ أفضل.

وعلى الرغم من أنَّ الجاهلي عانى بسبب ظروفه القاسية أعلى درجات القهر، فإنَّه لم يستسلم لها، واحتار الرحيل سبيلاً لاحتواء تلك الظروف القاسية، وخلالاً من قيودها القاهرة التي لا يملك سبل التغلّب عليها؛ لأنَّ الفقر كان هو المسيطر في أغلب الأحيان، فما كان أمام الإنسان الجاهلي، إلا الدخول في دوامة التفكير في إيجاد مكانٍ جديدٍ يوفر له، ولو جزءاً يسيراً من تلك الحاجة البسيطة التي تبعث في نفسه الحياة من جديد.

تأتي أهمية البحث من كونه محاولةً لتسلیط الضوء على بعض صور القهر التي رسّها الشعراء الجاهليون، والتي عبروا من خلالها عن مشكلة من أعقد المشكلات التي واجهها وواجهها الإنسان في كلّ زمانٍ ومكانٍ، وهي مشكلة الحياة والموت، وما يرتبط بها أو يتفرّع عنها من خوف من الموت وبحث عن الخلود.

(١) - أحمد الخليل، ظاهرة القلق في الشعر الجاهلي، ص ٥١ - ٥٢.

يعتمد البحث على دراسة النصوص الشعرية دراسة فنية، اعتماداً في ذلك على مناهج متعددة في قراءة النصوص، كالمنهج النفسي والمنهج الاجتماعي وغيرهما، وما يمكن أن يوفره تحليل النصوص من ومضاتٍ فكريةٍ وعاطفيةٍ، يجعل النص الجاهلي قابلاً لقراءاتٍ متعددةٍ وتأويلاتٍ متباعدةٍ، تربط أصل الدلالة بمحاضرها، وتمنحها إمكان الحياة من جديد.

### العرض والمناقشة:

لما كان الإحساس بالقهر دافعاً رئيساً من دوافع ارتباك الجاهلي من جهةٍ، وسبباً من أسباب صموده في وجه الظروف القاسية، والملمات التي أُنكلت كأهله من جهةٍ ثانيةٍ، فإننا سنقف هنا على أهم العبرات التي تجلّى فيها القهر في الشعر الجاهلي، وهي كما يأتي:

#### ١- القهر والعاذلة:

ربما كانت العاذلة تمثل موقف الشاعر الجاهلي الضعيف نتيجة الأرق الذي حلّ به في سكون الليل وهداته، حين عاش سواد ليله وحيداً يعاني ضعفاً وهماً وأسىً، ما فرض عليه إطاعة عاذلته، وجعله يعبر عن فقد شبابه وضياع الأحلام السعيدة وغلبة الأيام حين تدور عليه، عندئذ يغدو التسليم بالموت أمراً واقعاً لا بدّ منه.

ونرى بعض الشعراء الذين تاهوا في ظلمات الليل، وهم يقدمون صورةً للعاذلة التي تبدو كدلالة واضحةٍ على الصراع الذي يجوب في دواخلهم من ناحيةٍ، وملمحٍ يقضّ مضاجعهم نتيجة المعاناة التي تعصف بهم من ناحيةٍ أخرى، خاصةً عندما ينفرد أولئك الشعراء بنوافهم، ويبيرون وحيدين في أنساء حلول الليل بظلماته الدامس، فيخلو الجو عندئذ للعاذلة كي تراقبهم، وتکيل اللوم لهم، وتکثر من عتابهم. وكأننا بالشاعر الجاهلي يجنيح إلى حلقة العاذلة من ذاته، لتمثل الضمير الجمعي إزاء مخالفة اجتماعية يمارسها حين يسعى إلى لقاء الحبوبة، فهو حينئذ بصدّ مواجهة الأنماط الأعلى التي تضبط نزواته، وتخدّد من شهواته، في سبيل تحقيق التوازن النفسي الذي يتوق الشاعر الجاهلي إلى السكون إليه.

يعبر الشاعر الأسود بن يعفر النهشلي<sup>(١)</sup> عن إحساسه بسيطرة ليل الحياة الداكن في نفسه، ذلك الليل الذي يلتفّ - مع تبدل الأيام وتاليها - بالقهر الدائم، ويجعله مسكوناً هاجس الأحوال المتقلبة

(١) - «هو الأسود بن يعفر وفال بن يعفر ابن عبد الأسود بن فشنل بن دارم من بني ثيم وبطّلق عليه اسم أعنى ببني فشنل، عَنْهُ أَبْنَ سَلَامَ فِي الطِّبْقَةِ الْخَامِسَةِ مِنْ أَشْعَارِ الْجَاهَلِيَّنَ». انظر: خير الدين الزركلي، الأعلام، ج ١، ص ٣٣٠.

والرحيل الدائم، ذلك الرحيل المسكون بليل الحزن على حلاوة عيش انقضت، والخوف من فقدان اللحظات الجميلة وحلول ليل العجز بتوقف زمن تلك اللحظات السعيدة قاتلاً<sup>(١)</sup>:

نَامَ الْخَلِيُّ وَمَا أَحِسْ رُقَادِي  
وَالْهَمُ مُحْتَضَرٌ لَدِيٌّ وِسَادِي  
إِمَّا تَرَنَّبِي فَذَبَّلَتْ وَغَاضَنِي  
مَا نَيَّلَ مِنْ بَصَرِي وَمِنْ أَجَلَادِي<sup>(٢)</sup>  
وَأَطْعَتْ عَادِلَتِي وَلَانَ قِيَادِي  
فَلَمَّا دَرَأْتُ رُوحَ عَلَى التَّجَارِ مُرَجَّلًا  
مَذِلًا بِمَالِي لَيْتَ أَجِيَادِي<sup>(٣)</sup>

يشير الشاعر إلى أنَّ أمر العادلة قد لازمه، وأبى أن ينصرف عنه ويتركه وشأنه، وهذا ما يندرج ضمن إطار تعبير الشاعر الجاهلي عن ألمه و Yashe، حين يرسم صورةً لضعفه تجاه محبيه وعجزه عن إدراك الأمل الذي ينشده.

ونرى إفصاح الشاعر عن حجم القهر الذي سيطر عليه من خلال نفيه الإحساس بالنعاشر، وهذا ما يزيده إحساساً بالأرق والهم، جراء إلقاء العادلة عليه سيلًا من اللوم والعتاب، سيلًا يتدفق عليه، جراء ما فعله بهاله الذي جعله يعيش حالة من التصالح مع الذات، حتى هان عليه ذلك المال، فشرع ينفقه في غير طريقه، ليثبت وجوده وقدرته، في مقابل ما يعتريه من الوهن والعجز.

وهنا يأتي دور العادلة التي تجعله يعاني هموم لومها وفهر عتابها في أوقاتٍ من الليل عصبيةٍ عليه، ففي الوقت الذي يقاسي فيه المهموم بخلد الخلان إلى النوم وينعمون براحة البال، وقد قام الخلوي مقام العاذل، وناب عنه بالوظيفة والتأثير والفاعلية، فهو القليل المواكب على مراقبة العاشق الشاب، وهو الآمن القرير إزاء الشيخ المفارق لإرهادات العشق والمهايم والتصابي.

ولعل صيغة اسم الفاعل /الْهَمُ مُحْتَضَرٌ/، وما في هذه الصيغة من فاعلية الهَمُ الذي تغلب عليه، ومعنى الإحساس بالانهزامية والاستسلام للوجودي، بسبب الكبير، ذلك الإحساس الذي يؤكده إيراده الألفاظ الدالة على القهر (بليت، غاضبي، لأن...)، والتي تظهر إعمال حس القهر عليه مسحوقاً برد فعلٍ سليٍ إزاء مصدرها، تظهره مسلوب الإرادة، منفعلاً مع الحدث، منقاداً إلى مصدره. كما نلاحظ توظيف علامه المحسن البديعي /عصبت - أطعنت / التي تصب من ناحية الدلاله في مجرى العجز، وفي هذه الصورة الكثير من الدلالات لإبراز المفارقة بين الشيب والشباب، وإمعان في إظهار صورة القهر التي

<sup>(١)</sup> - الأسود بن بعفر، الديوان، ص ٢٥-٢٩.

<sup>(٢)</sup> - أحلاط: خلقه وشخصه.

<sup>(٣)</sup> - المدل: القلق و يقال الضجر. لينا أجيادي: أي لم أكبر.

يعانيها. ولم يكن الشاعر وحيداً في معاناته مراارة ذلك الشعور، بل شاركه كلّ من كان هدفاً لسهام عاذلته، وضاحيةً حالة الاستعلاء التي كانت العاذلة تشعر الشاعر بها، فتدفعه للهروب إلى الماضي لمعريض الحالة الحاضرة المؤلمة.

من هنا نرى سعي الشاعر واضحأً، وجهده المبذول كبيراً لاستعادة أيام الشباب وزهوه، وتعويض حالة القهر التي ألمت به جراءً حالة النفسية التي سبّبتها له العاذلة. ولا سبيل للشاعر أمام العاذلة إلا إطاعتتها في لحظات الضعف والعجز التي استبدت به، فجعلته على هذه الصورة من فقدان عناصر الإحساس بالقوّة، والقدرة على الوقف في وجهها.

ونرى في استسلام الشاعر، ور كونه لواقعه، إقراراً واضحأً بعدم القدرة على مقارعة الزمن، وظروف الحياة التي استجذت عليه، بعد أن أصبح شيئاً ضعف بصره وهزل جسمه، وذلت قيادته حين استسلم لغيره، وما هذا إلاّ تعبير واضح عن ضعف الشاعر وتقهقره. الأمر الذي سوّغ له عقد مقارنة بينه وبين الخلّي الذي لا همّ لديه، في حين شرع الشاعر النهشلي في إظهار ما يكابده من همّ وغمّ، فضلاً عما يعانيه من سقمٍ ومرضٍ حلاً بجسمه المهزيل، لكنّ الأمر من جهة ثانية، يدفعه للعودة إلى الماضي الجميل الذي يرى فيه التعويض عما حلّ به في حاضره الفجح، كما لو أنّ الشاعر يحافظ على لحظة القوّة هذه، أو يحاول حماية العاذلة، والإبقاء عليها في دائرة وجوده، بوصف هذا الوجود تعيراً مباشراً عن وجوده وكينونته في هذا الإطار الذي لا يزيد فكاكاً منه، ولا يتمّي انتهاء له. من هنا كان الصراع بين الشاعر والعاذلة محتملاً لا تراجع عنه بوصفه شعوراً بالتعويض عن استسلامه وإنزامه أمام الشباب، ولا سيما بعد حال العجز التي أصبح عليها، والنقص الذي يخفيه داخله، بعد أن كان لا يلتفت إلى لوم لائمٍ وعدل عاذلٍ، وأقام على ما هو عليه دافعاً تلك اللجاجة إلى أيام شيبة، لكنّ بعد ذلك ينصاع إلى أمر عاذلته ويطاوعها، الأمر الذي يعلّل كثرة ظهور الشاعر بوصفه متكلّماً، بصيغة الضمير المتصل الدال على الأفرامية، بعد مطاوته العاذلة.

## ٢- القهر والخوف:

يقدم بعض الشعراء صورةً لسود نفسيتهم المتساوق مع سواد الليل الطبيعي، أو عالم الغيب الذي لا يدركه الشاعر إلا بالرؤيا والخيال المُعْبر عنها بالشعر، صورةً تعكس طول الليل، من خلال تراكم المهموم وسديميتها في نفوس الشعراء، تلك المهموم التي تكشف عن حسّ القهر المسيطر عليهم، نتيجة طول الليل النفسي الذي لا ينحلي من حولهم؛ لأنّ معاناتهم تبدو واضحةً، واستعانتهم بالليل في تصوير

هذه المعاناة تبدو أكثر وضوحاً. يقول الشاعر المتنقب العبدى<sup>(١)</sup> مؤكداً أن الليل الذي يجثم على صدره هو مبعث القهر الذي يبسط جناحيه مكذساً المهموم عليه<sup>(٢)</sup>:

إذا نَزَفَتْ كَانَتْ سِرَاعًا حُمُومُهَا وَمِنْ لِيلٍ قَدْ ضَافَ صَدْرِي هُمُومُهَا حِسَارِي إِذَا مَا قُلْتُ غَابَ نُحُومُهَا <sup>(٣)</sup> كَائِنٌ رَاقِي حَيَّةٌ أَوْ سَالِيمُهَا <sup>(٤)</sup> .	ظَلَلتْ أَرْدُ الْعَيْنِ عَنْ عَبَارِيْهَا كَائِنٌ أَفَاسِيْ مِنْ سَوَاقِ عَيْرَةٍ ثَرَدَ بِأَثْنَاءِ كَانَ نُحُومُهَا فِيْتْ أَضْمُ الرَّكْبَيْنِ إِلَى الْحَشَا.
---	---

تنزاحم المهموم في أعماق الشاعر حتى تبلغ النروءة، فتجعل ليته طويلةً، لم يعرف مثيلاً لها من قبل، هذه الليلة التي يترقب زوالها؛ لأنّه يتنتظر أمراً مهمّاً يشغل باله، ويملاً نفسه، وقد يكون الشاعر -هنا- تحت تأثير حسّ فقد القائم على الشكوى من القهر الواقع عليه، وقد سكنه كلّ من الحيرة والخوف، بعدها أسبغ على نفسه صفة النجوم، وبات خائفاً متوجعاً مما ألمّ به وهو يواجه الحياة، وقد كتى بها عن الليل، كما لو أنه استحضر تجربة مترفة تتساوق مع شعوره بتجربة لم تقع بعد، أو هي في طور الوقوع. ويبدو أن ليلة الشاعر تقف منه موقف المعاادة؛ لأنّها ملأت صدره بهذه المهموم الثقال، فلم يقف الشاعر عند الإلماح لمعاداة الليل له، بل جسدّ لنا بوضوح عداء الليل وقهره الدائم له.

### ٣ - القهر ورحيل الأحبة:

يعمُّ المحن الشاعر جراءً رحيل الأحبة؛ ف تكون نبرته خافتةً، تعبر عن قهره، وتظهر ضعفه أمام ما يحول في نفسه، لذلك نراه يسمعنا نبرةً مختلفةً عن نبرات كثيرة من الشعراء الذين صوروا مواكب الرحيلين، ومن بينهم الشاعر امرؤ القيس الذي ينطق بنبرة ضعيفة، ونغمة حزينة تبيّن شعوره بالقهر، وتعكس سواد الليل داخل ليل نفسه المظلم، ليل المهموم القابعة في نفسه، بسبب رحيل الأحبة. يقول امرؤ القيس<sup>(٥)</sup>:

(١) - هو عائذ بن محسن بن نعبلة. وقيل اسمه: شاؤس بن عائذ بن محسن بن نعبلة بن وائلة...بن أمضى بن عبد القيس بن أمضى. وعائذ شاعر من أهل البحرين، اتصل بالملك عمرو بن هند ومدحه، لقب بالمنقب لغوله في بيت من الشعر: ظهرت بكلةٍ وسلتنا أخرى ونفينا الدهارص للعيون.

انظر: جرجي زيدان، تاريخ الأدب العربي، ص ١٨١.

(٢) - المتنقب العبدى، الديوان، ص ٢٣٦.

(٣) - الأثناء: أطراف الحال.

(٤) - الراقي: المتعوذ. السليم: اللديع الذي لدغته حبة أو عقرب.

(٥) - امرؤ القيس، الديوان، ص ١٦٨ - ١٦٩.

أَلَا نَعْمَ صَاحِبُهَا الرَّبِيعُ وَأَنْطَقَ  
وَحَدِيثُ بَأْنَ زَالَتْ بِلَيلٍ حُمُولُهُمْ  
جَعَلُنَ حَوَائِيَا وَاقْتَعَدَنَ فَعَاهِدَا  
وَفَقُوقَ الْحَوَائِيَا غَزْلَةُ وَحَادِرُ  
فَأَلْتَعَنُهُمْ طَرْفِيَ وَقَدْ حَالَ دُونَهُمْ عَلَى إِثْرِ  
حَـيـيِ عَـامـيـ دـيـنـ لـيـنـيـ

يستغرق الشاعر بالدعاء للربع وأهله، أن ينعموا بالخير، وهو ينظر بأسئلٍ إلى آثار الراحلين، فلا رياح تهبُ عليه من الصحراء في تلك اللحظة غير ريح الصبا التي تغير طعمها الندي كلحظة عشقٍ ظليلةٍ. وريح الصبا ذات طبيعةٍ هادئةٍ وعاشرةٍ قياساً على الريح الساخنة ذات الديومة.

وعندما يهيب صوت الراحلين بالأحباب، يقف الشاعر على الربع بعد رحيلهم، ويسأله أن يحدثه حديث القوم الذين تحملوا، ولا ينتظر الشاعر من الربع جوابه، بل يقصّ على مسامعه أخبار هؤلاء القوم الذين انقطع أمل عودتهم عند الشاعر بزوال حولتهم التي تبيّع بعدم عودتهم إلى الربع الأول؛ فينبع نساعهم الراحلات الجميلات المترفatas وما حفّن من حوك العراق المنمق.

وبذلك تحولت حياة الشاعر إلى ليلٍ بهيمٍ، تاه في غيابه، وأصبح غير قادر على الإفصاح عن مشاعره نتيجة ما أصابه من ذهولٍ، وما اعتبره من حزنٍ، إزاء ما حدث أمامه من أمورٍ لا تروق له، تلك الأمور التي جعلت حياته تتّسخ بالسواد القاتم والليل البهيم الذي يعكّر صفو عيشه ونقائه نفسه، لكنه على الرغم مما سلف، يحاول أن يستعيض عن الأحبة بالذكرى وعن الليل بالصباح، فيعيش بذلك واقعاً غير واقعه المفروض، ويبدع لنفسه زمناً متعارضاً مع زمن الارتحال الليلي، سعياً منه إلى إعادة الحياة من جديد، وقد بثّها في متن القصيدة من خلال أساليب: "التبني، النداء، الأمر"، قبل أن يقابل بين حياته وحياة الراحلين مقابلةً معنويةً أو حيّها البيت الثالث، فما ينطبق عليه لا ينطبق على من دينه

(١) - الدعاء للربع والمعنى أهله،

(٢) - الأعراض : الأودية. المتبقي : الفاسد السمر.

(٣) - **الحواني:** جمع **الحوانية**: مركب من مراكب النساء. **حَفَّ النُّقُوب**: نسجه بالحرف وهو خشبة عريضة يستخدمها الحائط، ومن حوك العاق: مما يُحاك بالعاق.

(٤) -غَلَةٌ : جُمْعُ غَزَالٍ، الْجَادِرُ : جُمْعُ جَوَذِرٍ، أَوْ لَادِ الْقَفِّ. تَضْمَخْنَ : نَطْبِنَ.

(٥) -غوارب ، ما : أوائله. الألاء: شجع ، أكثر ما يكون في الماء ..

(٦) -العصنة، و ثنية مطريق: مو ضعان.

الارتحال والبين والهجر، لذلك انصرف الشاعر إلى مخاطبة الربع، وتصوير لحظات الارتحال، والوقوف عند أفعال المرتجلين والنظر في هيئتهم.

ولم يكن عنترة أفضل حالاً من امرئ القيس؛ لأنّه هو الآخر منغمس في حزنٍ لا يحول عنه، حزن صبغ حياته بالسوداد الذي يتماهى مع سواد لونه، ونرى حديثه يقترب من حديث امرئ القيس، حين شعر بالرحيل من خلال زمِّ الإبل التي استسفت حبَّ الحمخم وسط الديار، وهذا ما أنذرها بارتحالها، ذلك الرحيل الذي فاجأه به القوم، ولم يكن ليعلم به من قبل، فكان ذلك أشدّ عليه وأبعث لحزنه. يقول عنترة<sup>(١)</sup>:

<b>رُمِّتْ رِكَابُكُمْ بِلَيْلٍ مُظْلِمٍ</b> <b>وَسَطَ الدَّيَارِ تَسَفُّ حَبَّ الْحَمْخَمِ</b> <b>سُودًا كَخَافِقَةِ الْغَرَابِ الْأَسْحَمِ</b>	<b>إِنْ كُنْتَ أَزْمَعْتِ الْفِرَاقَ فَإِنَّمَا</b> <b>ما رَأَيْتِ إِلَّا حَمُولَةً أَهْلِهَا</b> <b>فِيهَا اِنْتَنَانٌ وَأَرْبَعُونَ حَلْوَةً</b>
--	--

إذن، زُمت ركائب القوم وأذنوا بالفراق، وراع الشاعر ما يروع العاشق، وجعله يقف عاجزاً لا حول له ولا قوّةٌ تجاه ما حدث من حوله. وبما أن نفس الشاعر تفيض بالخوف، نتيجة تحمله ما حلّ به، فإنّه يمرّ مروراً خاطفاً على الأشياء الخاطئة به، والمتعلقة بأمور الظعن، بما ينسجم مع حال الخشية التي تملّكته، وأحاطت به، ووسّته بسماتها، فانعكس عنده الخوف على مفردات النصّ ودواله (الفراق، زُمت، ليـلـ، مظلـمـ، تـسـفـ، سـوـدـاـ، خـافـقـةـ، الـغـرـابـ، الـأـسـحـمـ)، وهذا المرور السريع يتناـسـ طـرـداـ مع سـرـعةـ الأـحـبـةـ فيـ الرـحـيلـ، فـ(أـزـمـعـتـ تـعـنيـ أـسـرـعـتـ)، كـماـ يـتـنـاسـ طـرـداـ معـ الرـكـابـ الـتـيـ جـهـزـتـ لـيـلـاـ للـرـحـيلـ، وـقـدـ جـهـلـ الـفـاعـلـ الـذـيـ قـامـ بـفـعـلـ الرـمـ، إـشـارـةـ إـلـىـ وـتـيـرـةـ الـعـمـلـ الـخـاطـفـةـ.

وقد يكون رحيل الأحبة في وضح النهار، لكنَّ إحساس الشاعر الحزين هو الذي يضفي عليه غلاة الليل القاتمة الكتيبة، فيبدو له زمن الرحلة ليلاً حالكاً بكلِّ ما قد يحمله الليل من ظلال القلق والرهبة والغموض، بل يمكن القول: إنَّ نفس الشاعر المقهورة جراء رحيل الأحبة صبغت المشهد بالسواد، حتى غدت النور سوداً، يستحضر سوادها ذكر الغراب، بوصفه رمزاً للشُّؤم والفراق والتشتت. وقد يكون وصف النونق بـ "حلوبة" حاملاً بصيضاً منأمل، غير أنَّ سوادها، وعدم اكتراها بما يجري، أو لنقل عدم قدرتها على فهم ما يجري، وانشغالها بسفح حبَّ الحمخم وسط الديار، يطفئ ذلك البصيص، ويجعل المفارقة أكثر وضوحاً، إذ في رحيلها رحيل مادة الحياة وهي الطعام.

#### ٤ - القهر وآلام الاغتراب:

عجز الشعراء عن إيجاد ما يخلو لهم بين أحبابهم، ما جعلهم يطلقون العنان لخيالهم؛ للبحث عن مكان آخر لعلّهم يجدون فيه قبولاً لما يحسّون في داخلهم من حالات وجданية، تحتاج لمّن يتلاءم معها.

وهذا ما فعله الشاعر المتلمس الضبيعي<sup>(١)</sup> الذي لم يبادله عمرو بن هنـد الـود الذي تفـيـضـ به أحـاسـيسـهـ، وـلـمـ يـجـدـ فـيـ الصـدـيقـ الـذـيـ كـانـ يـرـجـوـهـ، فـماـ كـانـ مـنـهـ إـلـاـ أـنـ هـمـ بـالـرـحـيلـ، وـلـكـنـ رـحـيلـهـ كـانـ لـيـلـاـ أـيـضاـ، وـلـنـكـ كـانـ مـنـ الطـبـيـعـيـ أـنـ يـأـخـذـ الـلـيـلـ عـنـدـهـمـعـنـ آـخـرـ، مـعـنـ يـفـيـضـ حـزـنـاـ وـإـحـسـاسـاـ بـالـغـرـبـةـ، فـلـاـ يـقـرـرـ لـهـ قـرـارـ، وـلـاـ يـهـنـأـ لـهـ الـمـكـوـثـ فـيـ مـوـضـعـ. يـقـولـ الـمـتـلـمـسـ الضـبـيـعـيـ مـعـبـرـاـ عـنـ عـمـقـ لـيـلـهـ وـمـبـلـغـ تـائـيـرـ دـلـلـ الـلـيـلـ فـيـهـ<sup>(٢)</sup>:

<p>فـإـذـأـيـ بـيـ وـُدـهـمـ فـلـيـعـدـ      ئـذـرـ السـمـاـكـ وـتـهـتـدـيـ بـالـقـرـقـدـ<sup>(٣)</sup>      عـنـوـ النـحـوـصـ تـعـافـ ضـيـقـ الـمـرـصـدـ<sup>(٤)</sup>      وـجـرـىـ السـرـابـ عـلـىـ مـتـوـنـ الـجـدـجـدـ      حـذـبـ الـقـرـبـيـنـةـ لـلـنـجـاءـ الـأـجـرـدـ<sup>(٥)</sup>      وـهـدـيـ قـوـمـ آـخـرـينـ هـوـ الـرـدـيـ .</p>	<p>إـنـ الـعـرـاقـ وـأـهـلـهـ كـاـئـنـاـ الـهـوـيـ      فـلـتـرـكـنـهـمـ بـلـيـلـ نـاقـيـ      تـعـدـوـ إـذـاـ وـقـعـ الـمـرـرـ بـنـفـهـاـ      وـإـذـاـ الرـّكـابـ تـواـكـلـتـ بـعـدـ السـرـىـ      مـرـحـتـ وـطـاخـ الـمـرـوـ منـ أـخـافـهـاـ      لـبـلـادـ قـوـمـ لـاـ يـرـامـ هـدـيـهـمـ .</p>
---	---

نـرـىـ آـنـ هوـ عـنـدـ أـهـلـ الـعـرـاقـ، بـيـنـمـاـ أـهـلـهـ لـمـ يـحـفـظـوـهـ هـذـاـ الـوـدـ، وـلـمـ يـرـعـاـهـ هـذـاـ الـهـوـيـ، فـصـورـ ضـيـقـ نـفـسـهـ الـيـ آـلـهـاـ اـنـفـاصـ عـرـىـ الـهـوـيـ بـيـنـهـ وـبـيـنـ الـأـحـبـةـ، الـذـيـنـ قـرـرـ الـرـحـيلـ عـنـهـ لـإـحـسـاسـهـ الـشـدـيدـ بـالـغـرـبـةـ، فـيـقـصـدـ قـوـمـاـ أـعـزـاءـ لـاـ يـضـامـ جـارـهـمـ، وـعـنـ يـنـالـ السـوـءـ جـيـرـانـ قـوـمـ آـخـرـينـ، وـمـاـ أـوـلـئـكـ الـقـوـمـ سـوـىـ الـغـسـاسـيـنـ الـأـعـدـاءـ التـقـلـيـدـيـنـ فـيـ الشـامـ لـلـمـنـاـذـرـةـ فـيـ الـخـيـرـةـ، فـلـنـكـ يـرـيدـ الشـاعـرـ مـنـ الإـبـلـ أـنـ تـنـطـلـقـ مـسـرـعـةـ فـكـلـمـاـ تـرـاـخـتـ فـكـلـمـاـ تـرـاـخـتـ فـيـ مـسـيرـهـاـ، وـفـرـتـ هـمـتـهاـ فـيـ السـيـرـ لـلـيـلـ، وـلـمـ السـرـابـ فـوـقـ الـأـرـاضـيـ الـمـرـتـفـعـةـ، جـرـىـ لـهـ مـاـ ذـكـرـ آـنـفـاـ، فـعـادـ إـلـيـهـاـ نـشـاطـهـاـ، وـقـذـفـتـ الـحـجـارـةـ عـيـاسـهـاـ، وـكـائـنـاـ مـرـبـوـطـةـ بـقـرـبـيـةـ سـرـيـعـةـ تـرـجـوـ الـخـلـاـصـ مـنـهـاـ. وـمـاـ حـالـ النـافـقـةـ الـيـ آـسـهـبـ الشـاعـرـ فـيـ تـصـوـرـهـاـ، وـرـصـدـ حـرـكـاـهـاـ، إـلـاـ حـالـهـ الـنـفـسـيـةـ الـمـتـأـرـمةـ، وـالـنـازـعـةـ إـلـىـ الـخـلـاـصـ مـنـ الـقـهـرـ، وـالـبـاحـثـةـ عـنـ وـاقـعـ بـدـيـلـ يـحـقـقـ لـهـ صـبـرـوـرـهـاـ، مـاـ يـسـوـغـ

(١) - هو جرير بن عبد العزيـيـ - أو عبد المسيح - من بني ضبيـعـةـ. هو المتلمـسـ بن عبدـ المـسـيـحـ بن عبدـ اللهـ بنـ أحـمـسـ بنـ ضـبـيـعـةـ بنـ رـبـيـعـةـ بنـ نـزارـ وـهـوـ خـالـ طـرـفـةـ بنـ العـبـدـ. مـاتـ بـبـصـرـىـ. وـقـبـلـ تـسـمـيـتـهـ المتـلـمـسـ سـيـبـهـاـ قولـهـ:  
 فـهـنـاـ أـوـانـ الـعـرـضـ حـتـىـ ذـيـابـةـ زـنـابـرـهـ وـالـأـرـقـ الـمـتـلـمـسـ.  
 انـظـرـ: الـجـاحـظـ، الـبـيـانـ وـالـتـبـيـينـ، جـ ١ـ، صـ ٣٧٥ـ.

(٢) - المتـلـمـسـ الضـبـيـعـيـ، الـدـيـوـانـ، صـ ١٣٥ـ وـ ١٣٦ـ وـ ١٤١ـ وـ ١٤٢ـ وـ ١٤٣ـ .

(٣) - السـمـاـكـ: كـوـكـبـانـ نـيـرـانـ وـهـمـ بـيـانـيـانـ.

(٤) - النـحـوـصـ: الـأـنـانـ فـيـ بـطـهـاـ وـلـدـ.

(٥) - الـمـرـوـ: حـجـارـةـ بـيـضـ وـاحـدـهـاـ مـرـوـةـ.

له إبراد أفعال العدو، والخوف، والتواكل، والجري، والطروح، مسقطاً على ذاته حال القلق التي يعاني من تبعاها وآثارها، وهو مسكن في دوامة من الاضطراب، يجسّدها الليل الطويل، ويحتوي أبعادها. ولعلَّ الرحيل ليلاً تعبير عن ضيق شديد ونفاذ صبر، لا يمكن معه الانتظار إلى زمن الفجر الذي يرمي إلى الأمل والضياء والإحساس بالوجود الواضح الجلي. وبناءً عليه، يأتي الاعتراب نتيجة الإحساس بالغموض، وعدم القدرة على الفهم، لذلك فإنَّ الليل بحسب ما سبق، وبالنظر إلى امتداده وسطوته وبهمته أكثر ملائمة لحدوث هذا الاعتراب، فصورة ناقة الملتمس فيها من الخوف والقلق أكثر مما فيها من القوة والصلابة، وعندوها عدو الآتان المذعورة التي في بطئها ولد، وحركة الحجارة بأحافتها كحركة القرينة التي تريد الخلاص، على الرغم من أنَّ الشاعر يخربنا بوجهه يرضاهما، ويصبو إليها، ولو لم يلمح إلى إمكان الوصول إليها.

لعلَّ ليل التمام من الليالي البطيبة غير المنصرمة، ومن أقصى الليالي التي تحمل بالشعراء المحرومين، كما أنه أطول ليالي الشتاء، تمرّ بهم ثقيلةً، بما تحمل من الهموم والأحزان والمعاناة التي يجعلهم لا يرون شمس هنارهم، بل يصلون الليل بالليل؛ لأنَّ هوم الفقد والحرمان التي تعصف بهم تصبح حيالهم بالقتامة، وتجعلهم يعاونون مرارة ذلك الحرمان.

ولقد أفضح بعض الشعراء عن معاناتهم من ذلك الليل الموسوم بـ"ليل التمام" حتى لقد غدا رمزاً لأشدّ ما يعاونون من ضيقٍ وبرمٍ، يصلون به حدَّ الخوف والفزع من سواد ما يسيطر على دواخلهم، وما يحيط بهم من ظلمة تتّسق مع ما يعاونون منه جراء تلك الليلة القاسية.

ولا تختلف أجواء ليل التمام في جانب تصوير الجو الرهيب عن بقية الليالي، إلاّ بما تلقيه في النفس من سرعة استشعار الطول والباطؤ، وقد يستشعر السامع شدةً ما يلقيه الليل في أعماق النفوس من ظلال ثقيلة بتوافر عناصر أخرى، هي التي تعمق الإحساس برهبة الليل، لكنَّ ليل التمام يلقي في النفس هذا الشعور الطاغي بصورة مباشرة دون تضاد العناصر الأخرى.

"وَرِبِّا تَوَافَرْتُ فِي الْبَيْتِ، أَوْ الْمَقْطَعِ، عَنَّاصِرَ أُخْرَى، لَكِنَّ مَعَ ذَلِكَ يَظْلَلُ لِيلُ التَّمَامِ مُؤْدِيَاً الْمُهَمَّةَ الْفَنِيَّةَ أَوْ الشَّعُورِيَّةَ بِذَلِكَهُ"<sup>(١)</sup>. يقول أمِّرُ القيس في هذا المعنى دالاً على تلك الليلة السوداء القاتمة على النفس همومها<sup>(٢)</sup>:

أَعْنِي عَلَى التَّهْمَامِ وَالذَّكَرَاتِ  
يَبْتَنَ عَلَى ذِي الْهَمٌّ مُعْتَكِرَاتِ

(١) انظر خليل رشيد فالح، الليل في الشعر الجاهلي، مجلة آداب الراشدين، ٤٥٤.

(٢) أمِّرُ القيس، الديوان، ص ٧٨ - ٧٩.

**بَلِيلٍ التَّمَامِ أَوْ وُصْلَنِ بِعِثْلَهِ مُقَائِسَةً أَيَّامُهُ ائِكِرَاتٍ**

إن للشاعر لغته في الإبانة عن شدة الخوف التي اعتبرته، وعكرّت عليه صفو تلك الليلة التي تقipض عليه بالذكريات، ويُفصح عن حجم الهم القابع داخله، الهم الذي أتعبه وهو يقايسه بطريقاً ثقيلاً في ليل التمام الطويل بذاته، والطويل بمعاناة الشاعر المتظر، ولذلك يطلب الشاعر الإعانة على القهر الذي يسبّبه له الليل.

إها الإعانة من أي أحد، ومن غير اهتمام متن تكون، ولا نسرف إذا ذهينا إلى أنه يدعو المجتمع كله إلى الإعانة أو إلى التعاون على هذا الليل، لما لقي منه من قهر جلي واضحاً في التوال الآية (الاتهام، الهم، معترفات، نكرات)، هذا فضلاً عن استخدامه الفعل (يتن) لتأكيد حلول القهر بخلول الليل، ودعمته بدليمة هذا الليل.

#### ٥- القهر والشباب الراحل:

ربما كان من أكثر المهموم التي تتركها الشيخوخة على كاهل الجاهلي، ويخاف من وقها، أعباء النساء على الشيخ الذي فقد رواه وبشاشة، فقل حظوظه عند أصحاباته اللواتي يهجرنه، لأنهن لا يوفين إلا الأمّرد<sup>(١)</sup>. وفي هذا السياق يستشعر القهر؛ إذ يتّحسر أعشى قيس على شبابه الذي فقدوه، فيشير إلى جانب مهم من جوانب معاناته، أو لذة من اللذات التي افتقدتها بعد أن غراه الشيب وعلا رأسه، فأوقعه في مطب العجز وقلة الحيلة، الأمر الذي جعل تعليقه بمرحلة الشباب شديداً لا يستطيع نسيان لذها وحدّها أو الانفلات منها. يقول أعشى قيس<sup>(٢)</sup> :

**أَثَرَوْيَ، وَقَصَّرَ لَيْلَةً لِيُرَوَّدَا  
فَمَضَتْ وَأَخْلَفَ مِنْ قُتْلَةَ مَوْعِدًا<sup>(٣)</sup>  
خَلَقَأَ، وَكَانَ يَظُنُّ أَنْ لَنْ يُنْكَرَا<sup>(٤)</sup>  
أَنْ لَا أَكُونَ لَهُنَّ مِثْلِي أَمْرَادَا  
فَقَدَ الشَّبَابَ وَقَدْ يَصِلْنَ الْأَمْرَادَا  
دَيْنِي إِذَا وَقَدَ التَّعَاسُ الرُّقَّادَا<sup>(٥)</sup>.**

(١)- انظر: جليل حسن محمد، الخوف في الشعر العربي قبل الإسلام، ص ١٧٥ .

(٢)- الأعشى الكبير، الديوان، ص ٢٦٣ .

(٣)- قبليّة: اسم امرأة.

(٤)- خلقاً: مهملأً فابلأً للانقطاع، كناية عن القطعة وفتور العاطفة.

(٥)- وقد: غالب.

يبدو الأعشى مهزوماً أمام الشيب الذي أشعره بالقهر، ولا يستطيع التخلص منه- والشعور هنا بانقضاض الزمن العمري الذي انصرم ولم يتحقق - بينما كان الشباب عنده حرية وإرادة، ولذلك نراه يعلى صوته بالحسرات على أيامٍ حلّت تشكّل فيه المرأة معياراً لقيمة الحياة، فإقبال المرأة يثري الحياة ويضفي عليها جمالاً، وهرجراها يجعل حياة الشاعر باردةً تشعره بالعجز أمام الطرف الآخر، فتصبح حياة الشاعر ظلاماً دامساً يتتسق مع ظلام الليل المحيط به، ليل يتناقض مع ليالي الشباب التي كانت تجعل الشاعر يتحقق ذاته فيها، بوجود المرأة لبالي تجعل لوجوده معنى "يمكن القول إن ذكر المرأة - بشكل مباشر أو غير مباشر - يبدو شيئاً جوهرياً في هذا السياق، ففي ابتعاد المرأة عنه يبتعد الوجود؛ إذ إن كلّ امرأة تثير إحساس الشاعر بضعفه، وهي التي تعمق مأساته، وتبدو وكأنها التي تلفت نظره إلى أنه يتجاوز مرحلة الشباب"<sup>(١)</sup>. بإعراضها عنه وانصرافها إلى الأمرد (لا يواصلن امرأ فقد الشباب).

ونرى في سياق النصّ أن الشيب يتتساق مع الزمن الذي امتلكه الشاعر، ذلك الامتلاك الموحى بخسارة الشاعر مراحل عمرية مضت من حياته، ووصوله إلى مرحلة العجز / الشيخوخة، وهذا ما جعله يرى في الزمن علوّاً يعطيه عمرًا، ليأخذ منه قوة ونشاطاً من هنا أصبح لمشكلة الزمن صفة الإشكالية، فكلّ امتلاك يمثل للإنسان زيادة، ما عدا امتلاك الزمن الذي يمثل فقداً، فالكسب هنا قرين الخسارة، لأنّ كلّ يومٍ يمرّ بنا لا سبيل لاسترجاعه<sup>(٢)</sup>.

لم يكن الشاعر يتحسّر على أيام شبابه بوصفها زمن اللذة فحسب، بل كان يتحسّر - أيضاً - على الحياة برمتها؛ إذ تكاد تنتهي من غير أن يتحقق فيها ذاته، ومن غير أن تمنحه ما كان يأمله منها من سعادة وهناء. لقد كانت الأيام تسلبه ما يسره شيئاً فشيئاً، فإذا به يرى نفسه في غربة باردة.

يقول عنترة معبراً عن حالة القهر التي حالت دون الحصول على مبتغاه، وهو الضعيف العاجز لا سلاح له، يعاني حبه وحيداً لا نصير له، ولا محب من حوله إلا سكون الليل الذي يزيده ألمًا، وإنגרافاً في معاناته التي سلبت قوته واستهلكت صبره<sup>(٣)</sup>:

وَعَيْنُ تَوْمَهَا أَبْدَا قَلِيلُ وَلَا يَسْلُو وَكْو طَالَ الرَّحِيلُ وَتَشْجِينَ الْمَنَازِلُ وَالْطَّلَوْلُ	دُمَوعُ فِي الْخُبُودِ لِهَا مَسِيلُ وَصَبَّ لَا يَقْرَرُ لَهُ قَرَارُ فَكَمْ أَبْلَى بِإِبْعَادِ وَبَيْنِ
---	--

(١) عدنان أحمد، مقالات في شعر الجاهليّة وصدر الإسلام، ص ٤٥.

(٢) حسني عبد الحليل يوسف، الإنسان والroman في العصر الجاهليّ، ص ٥.

(٣) عنترة العبسي، الديوان، ص ٢٣١.

وَكَمْ أَبْكِي عَلَى إِلْفِ شَجَانِ  
وَحَسِّبْكَ فَنْرُ مَا يُعْطِي الْبَخِيلُ  
عَلَى أَسْرِ الْهَوَى الصَّرُّ الْجَمِيلُ

وَكَمْ أَبْكِي عَلَى إِلْفِ شَجَانِ  
طَلَبْتُ مِنَ الرَّمَانِ صَفَاءَ عَيْشٍ  
وَهَا أَنَا مَيَّتُ إِنْ لَمْ يُعْنِي

لعل افتتاح الشاعر أبياته بعفردة (دموع) الواردة بصيغة التكير، ما هو إلا تعبير عن عبادة الزمان التي تحكم بأمور الشاعر، وهذا دليل إمعان في إظهار حال القهر التي تسسيطر عليه، ومع ذلك حاول الشاعر المقهور أن يتلمس من الزمان فرج القهر الذي حلّ به، نتيجة ذهاب النوم من عينيه، وسيطرة الليل عليه، سواءً أكان ذلك الليل الملمّ به، من حوله، أم كان في داخله، ولكنّ هيبات أن يُلْبِي طلبه؛ لأنّ الزمان هو القاهر الذي يضيق على الشاعر بالنوال، وتحقيق ما يرغب به، فالدموع - هنا - ليست دموع الشاعر وحده، ولا العين التي لا تسام عينه وحده، بل هي دموع الناس وعيونهم جميعاً، بالنظر إلى أنّ الشاعر يمثلهم، ويتحدث باسمهم، لذلك هو حزين، يبكي، ويسهر، ويتأمل نفسه البائسة الضعيفة بسبب الدهر المتغير الذي يساعد بين الأجيال، فيبيكهم بلا جلوسي. والمحزن أن الشاعر لم يطلب سوى صفاء العيش، وبذل حياته في سبيل ذلك، ولكنّ حياته انقضت من غير أن ينال ما كان يشتهي من أجله.

كما يشير الشاعر إلى القوة الرهيبة التي يمتلك بها الزمن خاصية الأشياء، فهو جاري لا يتوقف، ومتواصل لا ينقطع، ومتجدد لا يهرم، ولا صبر للإنسان المتألم على الوقوف في وجهه. فالموت عندئذ سبيله الوحيد للخلاص من مأزق وضع فيه، فلا البكاء ينفع ولا الزمان يلبي... إنها الليالي الظلماء القاسية التي تفعل فعلها في نفسه وذاته ووجوده.

لقد ضاق الجاهلي بالدهر ذرعاً وامتلأت نفسه منه رعباً، فشغل تفكيره، وأرق ليله، ونال من صبره وتجدداته، مما يسوغ له استخدام أسلوب التكثير والبالغة في وصف ما آلت إليه أحواله مع الحبيب المبائن له، والمتنزع عن التواصل أو الاتصال به، فلا الدموع أجدت نفعاً معه، ولا التهيم به، ولا العويل على فقدنه، ثم يأتي الزمان بغية تعميق هذه الأحساس، فيدفع بالشاعر إلى استجداء الموت، لعله يرى فيه خلاصاً مما ألم به، إلا أنه من ناحية ما، يمترأة حياة أخرى يتناولها الشاعر ويسعى إلى تحصيلها، عساه يلتقي، من خلاتها، المحبوبة وقد تنازلت عن صدودها وتقعها.

حينما تصبح هموم الشاعر الأخرى صغيرة أمام همه الكبير، يسهل عليه احتتمالها، وكون عليه ملاقاها، لكنّ ما أبعد الأمان عن المكبل بأغلال دهر حائر مطلق اليد في المصائر، موفور الأسباب

لإحداث التغيير والإفساد والقهر الذي يسلُّل الإنسان ويجعله في حالة عجز وضعف واستسلام لأمر واقع لا محالة<sup>(١)</sup>.

## ٦ - القهر والإحساس بالفناء:

بما أنَّ الأيام تكرر، والليلي تمضي بالإنسان إلى النهاية، فقد عصفت ليالي الفناء بأقوام عاد وثوفود وطسم، بعد أن لعبت أدوارها على مسرح الحياة، وزالوا عن الوجود، بعد أن تغلب الزمن عليهم، فللحقول بأبياتهم الأولين، وبقيت الليليات، وكلما مشى عليها النهار عادت لتُبسط ظلامها على امتداد التراب، لكنَّ ظلامها كان مرآةً لقتامة نفس الشاعر، الذي كان يرى كلَّ شيءٍ من حوله أسود قاتماً. وقد كان العربي يرى أنَّ كلَّ شيءٍ من عالم المرئيات يزول ويفنى، إِلَّا الليل والنهار والشمس والقمر والدهر والفالك، فكلَّ أوْلئك على حالة واحدة غير متغيرة منذ الأزل، ولا تزال مستمرة على ذلك إلى الآن<sup>(٢)</sup> يقول مسجاج بن سباع<sup>(٣)</sup> مؤكداً اندماج نفسه القاتمة بظلام الليل<sup>(٤)</sup> :

لَقَدْ طَوَّقْتُ فِي الْأَفَاقِ حَتَّى  
وَأَفْسَانِي وَلَا يَفْنِي نَهَارٌ  
وَكَيْلٌ كُلُّمَا يَمْضِي يَعْوُدُ  
وَشَهْرٌ مُسْتَهْلٌ بَعْدَ شَهْرٍ  
وَمَفْقُودٌ عَزِيزُ الْفَقِيرِ تَائِي  
بَلِيلٌتُ وَقَدْ أَنِي لِي لَوْأِيدُ

إِذَا نَرِي إِصْرَارَ الشَّاعِرِ فِي أَحْيَانٍ كَثِيرَةٍ عَلَى رِبْطِ الزَّمَانِ فِي تِكَامِلِهِ وَتِنَافِضَتِهِ بِالصِّيغَةِ الاجْتِمَاعِيَّةِ لِلْجُوْدِ الإِنْسَانيِّ عَبْرِ تَعَاقِبِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ، وَتَتَابِعُ اللَّيْلِيَّةِ وَتَتَابِلِهَا، وَنَرِي أَنَّ الْحَدِيثَ عَنْ مَضِيِّ اللَّيْلِيَّةِ وَانْقَضَائِهَا، مَا هُو إِلَّا إِفْنَاءٌ لِلْإِنْسَانِ وَقَهْرٌ لَهُ، بَيْنَمَا اللَّيْلِيَّةِ مُتَجَدِّدةٌ بِاقِيَّةٌ تَحْيِطُ بِالشَّاعِرِ وَهِيَ مُتَابِعَةٌ مُتَتَالِيَّةٌ، فَتُقْتَلُ الْأَمْلُ فِي نَفْسِهِ، لَأَنَّهُ لَا يَكَادُ يَرِي سَيِّعَ اللَّيْلِ مِنْ نَفْسِهِ الظَّلْمَةَ حَتَّى تَسْجُدَ مِنْ حَوْلِهِ حَامِلَةً فِي جُوْهِرِهَا مَعْنَى التَّغْيِيرِ وَالْخَلُودِ فِي آنِ وَاحِدٍ، مُثْلِمًا تَحْمِلُ فِي جُوْهِرِهَا مَعْنَى التَّغْيِيرِ وَالْخَلُودِ.

وَنَمَا أَنَّ الإِنْسَانَ يَعِيشُ تَجْرِيَةً وَجُودِيَّةً فِي مُوَاجِهَةِ الزَّمَانِ، فَإِنَّا نَرِي أَنَّ إِحْسَاسَ الشَّاعِرِ بِالزَّمَانِ يَقْتَرِنُ مَعَ إِحْسَاسِهِ بِالْفَنَاءِ الَّذِي يَصِيبُ الْوَجُودَ الإِنْسَانيَّ وَالْحَيْوانيَّ، بَيْنَمَا يَقْنِي الْعَالَمُ بِمَا فِيهِ مِنْ مَظَاهِرِ الطَّبِيعَةِ مُحَافِظًا عَلَى كَيْنَوْنَتِهِ الْمُتَغَيِّرَةِ. الْأَمْرُ الَّذِي يَجْعَلُ الشَّاعِرَ يَعِيشُ الْقَهْرَ، بِسَبِيلِ الإِحْسَاسِ بِالْفَنَاءِ

(١) - انظر: جليل حسن محمد، الخوف في الشعر العربي قبل الإسلام، ص ٥٠ - ٥١.

(٢) - انظر: محمد عبد المعبد خان، الأساطير والخرافات عند العرب، ص ٤٦ - ٤٧.

(٣) - مسجاج بن سباع - ويقال المسجاج بن سباع - هو مسجاج بن خالد بن قيس بن نصر... بن ضبة، من شعراء ضبة في الجاهلية انظر: خير الدين الزركلي، الأعلام، ج ٧، ص ٢١٥.

(٤) - التبرزي، شرح ديوان الحماسة، ١م، ص ٦٣٤.

والتلاشي أمام سرعة الزمن في حياته، ليصبح هدفًا تتقاذفه الأيام والليالي إلى أن تحين ساعته، ويفني عن هذا الوجود المستمر من بعده على مسرح الحياة المتعاقبة التي تولمه، وتقضى مضجعه، جراء الإحساس باقتراب لحظة الفناء، ما يولد ارتباط جدل الإنسان مع السكون بالقلق من المجهول، والخوف مما يخبئه له هذا المجهول خلف عتباته الرمانية، لأنّ إحساسنا بالزمن يرتبط بإحساسنا بالفناء، والذي يزيد من قسوة هذا الإحساس وحدّته، هو أنّنا نموت ويقى بعدها الوجود مستمراً. ومهما اتخذنا من الوسائل التي تخلّدنا زمناً، فإنّ الفنان هو مصيرنا<sup>(١)</sup>.

#### النتيجة:

وهكذا يرى البحث أنه لا بد للباحث في الشعر الجاهلي من الوصول إلى نتيجة مفادها: أنّ الزمن وتجلياته مبعث كبير للإحساس بالقهـر، فقد رأى الجاهليون في الزمن قوّة فاعلة ومؤثرة في مجرى حياة الإنسان، وشعروا أنّهم في سباقٍ مع لحظات الزمن التي تcumـل الإنسان وتقهره... وهو مصدر أساس للشعور بالغلبة والقهـر والإحباط والخيبة، خاصة إذا افترن بالليل.

وإذا كانت الحياة العربية محفوفة بالجهـول، حافلة بكل ما يبعث في جنبات النفس من هوا جـس ومخاوف تـقـهر الإنسان وتـقـرـض عليه تحرـكـاته، فإنّ البحث خـلـص إلى أنّ اللـيل يـعمـق من إحساس العربي بالـقـهـر، ويـجعلـه على جانبٍ كـبـيرـ منـ الـخـنـرـ والـخـيـطـةـ، ويـقـيـ اللـيلـ أحـدـ المشـاهـدـ الـقـيـ عـكـسـ عـبـرـهاـ الجـاهـلـيـ إـحـسـاسـهـ بالـقـهـرـ منـ اللـيلـ، الـذـيـ يـحملـ لـهـ الـكـثـيرـ مـنـ الـمـخـاـوـفـ الـقـيـ تـسـبـبـ لـهـ الرـهـبـةـ وـالـقـهـرـ. وبنـاءـ عـلـىـ ماـ تـقـدـمـ، وجدـنـاـ أـنـ الشـاعـرـ الجـاهـلـيـ يـتـحـدـثـ عـنـ اللـيلـ، ويـجـعـلـهـ مـعـادـلـاـ رـمـيـاـ لـنـفـسـهـ الـمـظـلـمـةـ، فالـنـهـارـ يـجـيـلـ عـلـىـ الشـابـ وـالـقـوـةـ، وـالـلـيلـ يـجـيـلـ عـلـىـ الـهـرـمـ وـالـوـهـنـ، لـكـنـ ظـرـوفـ الـبـيـئةـ الصـحـراـوـيـةـ وـصـرـوـفـهـاـ وـماـ قـدـ تـفـرـضـهـ مـنـ تـنـقـلـ وـارـتـحـالـ دـفـعـتـ بـالـشـاعـرـ العـاشـقـ إـلـىـ الـعـدـولـ عـمـاـ سـبـقـ، عـنـدـمـاـ أـضـحـيـ اللـيلـ وـالـنـهـارـ لـدـيـهـ مـتـسـاوـيـنـ، وـقـدـ اـمـتـدـ اللـيلـ وـتـطاـولـ مـسـتـوـعـباـ فـيـ ظـلـامـهـ الدـامـسـ مـعـانـاةـ الـعـاشـقـ الـمـغـرـوـمـ، وـمـصـغـيـاـ لـذـكـرـيـاتـهـ مـعـ الـحـبـيـبـ. هـذـاـ مـنـ جـانـبـ، وـمـنـ جـانـبـ آـخـرـ، كـانـ الشـاعـرـ الجـاهـلـيـ يـحـتـفـيـ بـالـلـيلـ، لـأـنـ زـمـنـ الـاتـصالـ بـعـدـاـ عـنـ أـعـيـنـ الـعـاذـلـةـ وـالـرـقـبـاءـ، مـمـاـ يـسـوـغـ رـغـبـتـهـ فـيـ تـحـوـيلـ النـهـارـ إـلـىـ لـيلـ طـوـيلـ، وـلـذـلـكـ كـانـ غالـبـاـ مـاـ يـنـعـتـهـ بـالـدـامـسـ وـالـمـظـلـمـ، أـمـاـ إـذـاـ تـعـلـقـ الـأـمـرـ بـالـصـدـوـدـ، فـغـالـبـاـ مـاـ كـانـ الجـاهـلـيـ يـسـأـلـنـسـ بـالـكـوـاكـبـ وـالـسـجـومـ، عـلـّـهـاـ تـغـيـيـهـ عـنـ هـنـارـ يـلـيـ لـيـلـهـ الشـاقـ الـمـرـهـونـ بـرـضاـ الـحـبـيـبـ.

#### قائمة المصادر والمراجع والدوريات:

- ١ - ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفرنجي المصري، لسان العرب، ط١، بيروت: دار صادر، ١٩٥٥م.

(١) - حسني عبد الجليل يوسف، الإنسان والزمان في العصر الجاهلي، ص ١٩.

- ٢ - أحمد، د. عدنان، *مقالات في شعر الجاهلية* وصدر الإسلام، ط١، دمشق: منشورات دار المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٧ م.
- ٣ - الأعشى الكبير، ميمون بن قيس، *الديوان*، ط٢، شرح وتعليق: د. محمد محمد حسين، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٠ م.
- ٤ - أمرؤ القبس، حندج بن حُجْرَة الكندي، *الديوان*، شرحه وضبطه وقدّم له: غربـد الشـيخ، ط١، بيـرـوت: منـشـورـات مـؤـسـسـةـ الأـعـلـمـيـ لـلـمـطـبـوـعـاتـ، ٢٠٠١ م.
- ٥ - التبريزـيـ، الخطـبـيـ، شـرـحـ دـيـوـانـ الـحـمـاسـةـ، ١ـ، طـ١ـ، بـيـرـوتـ -ـ لـبـانـ: دـارـ الـكـتـبـ الـعـلـمـيـ، ٢٠٠٠ مـ.
- ٦ - الـجـاحـظـ، عـمـرـوـ بـنـ بـحـرـ، الـبـيـانـ وـالـتـبـيـنـ، جـ١ـ، تـحـقـيقـ عـبـدـ السـلـامـ هـارـونـ، الـقـاهـرـةـ: مـكـتبـةـ الـخـانـجـيـ، ١٩٦٨ مـ.
- ٧ - خـانـ، مـحـمـدـ عـبـدـ الـمـعـبـدـ، الـأـسـاطـيـرـ وـالـخـرـافـاتـ عـنـدـ الـعـرـبـ، طـ٤ـ، بـيـرـوتـ -ـ لـبـانـ: دـارـ الـحـدـائـةـ لـلـطـبـاعـةـ وـالـشـرـرـ وـالـتـوزـعـ، ١٣٨٢ مـ.
- ٨ - الـخـلـيلـ، أـحـمـدـ، ظـاهـرـةـ الـقـلـقـ فيـ الـشـعـرـ الـجـاهـلـيـ، طـ١ـ، دـمـشـقـ: دـارـ طـلـاسـ، ١٩٨٩ مـ.
- ٩ - الـزـرـكـلـيـ، خـيـرـ الدـينـ، الـأـعـلـامـ، جـ١ـ، طـبـعةـ جـدـبـدةـ فـيـ ثـمـانـيـةـ أـحـزـاءـ، بـيـرـوتـ: دـارـ الـعـلـمـ لـلـمـلـاـيـنـ، ١٩٨٠ مـ.
- ١٠ - زـيـدانـ، جـرـحـيـ، تـارـيـخـ الـأـدـبـ الـعـرـبـيـ، مـرـاجـعـةـ شـوـقـيـ ضـيـفـ، جـ١ـ، مـصـرـ: دـارـ الـهـلـلـ، ١٩٥٧ مـ.
- ١١ - صـلـيـبـاـ، جـورـجـ، الـمـعـجمـ الـفـلـسـفـيـ بـالـأـلـفـاظـ الـعـرـبـيـ وـالـإـنـكـلـيـزـيـ وـالـلـاتـيـنـيـ، جـ٢ـ، بـيـرـوتـ: دـارـ الـكـتـبـ الـلـبـانـيـ وـمـكـتبـةـ الـمـدـرـسـةـ، دـ.ـ تـ.
- ١٢ - الـضـبـبـيـ، الـمـتـلـمـسـ، الـدـيـوـانـ، عـنـيـ بـتـحـقـيقـهـ وـشـرـحـهـ وـالـتـعـلـيـقـ عـلـيـهـ: حـسـنـ كـامـلـ الصـبـرـيـ، مـطـابـعـ الـشـرـكـةـ الـمـصـرـيـةـ لـلـطـبـاعـةـ وـالـشـرـرـ، ١٩٧٠ مـ.
- ١٣ - الـضـبـبـيـ، أـبـوـ الـعـبـاسـ الـمـفـضـلـ، الـمـفـضـلـيـاتـ، تـحـقـيقـ وـشـرـحـ: مـحـمـدـ أـحـمـدـ شـاـكـرـ، وـعـبـدـ السـلـامـ هـارـونـ، طـ١ـ، مـصـرـ: دـارـ الـعـارـفـ، ١٩٦٤ مـ.
- ١٤ - الـعـبـسـيـ، عـنـتـرـةـ بـنـ شـدـادـ، دـيـوـانـ، تـحـقـيقـ بـدـرـ الدـينـ حـاضـرـيـ وـمـحـمـدـ جـهـاميـ، طـ١ـ، بـيـرـوتـ: دـارـ الـشـرـقـيـ الـعـرـبـيـ، ١٩٩٢ مـ..
- ١٥ - فـالـحـ، خـلـيلـ رـشـيدـ، الـلـيـلـ فـيـ الـشـعـرـ الـجـاهـلـيـ، مجلـةـ آـدـابـ الرـاـفـدـيـنـ، عـدـدـ ٩ـ، أـبـلـوـلـ، الـعـرـاقـ: جـامـعـةـ المـوـصـلـ، ١٩٧٨ مـ.
- ١٦ - المـنـقـبـ الـعـبـدـيـ، عـائـذـ بـنـ مـحـمـدـ، الـدـيـوـانـ، تـحـقـيقـ وـشـرـحـ: حـسـنـ كـامـلـ الصـبـرـيـ، طـ١ـ، مـنـشـورـاتـ معـهـدـ الـمـخـطـوـطـاتـ الـعـرـبـيـةـ بـجـامـعـةـ الـدـوـلـ الـعـرـبـيـةـ، ١٩٧١ مـ.
- ١٧ - مـحـمـدـ، جـلـيلـ حـسـنـ، الـلـحـوـفـ فـيـ الـشـعـرـ الـعـرـبـيـ قـبـلـ الـإـسـلـامـ، طـ٢ـ، عـمـانـ: مـنـشـورـاتـ دـارـ دـحـلـةـ، ٢٠٠٩ مـ.
- ١٨ - بوـسـفـ، حـسـنـيـ عـبـدـ الـجـلـيلـ، الـإـنـسـانـ وـالـزـمـانـ فـيـ الـعـصـرـ الـجـاهـلـيـ، الـقـاهـرـةـ: مـكـتبـةـ الـنـهـضـةـ الـمـصـرـيـةـ.

## خشم و ستم در شعر جاهلی

دکتر عدنان محمد احمد\*

مازن احمد عثمان\*\*

چکیده:

این پژوهش تلاشی است برای بررسی برخی از تصویرهای خشم در شعر جاهلی و بیان ابعاد و معانی آن در نزد شاعران جاهلی آفریننده این معناکه احساس خشم صفاتی زندگیشان را مکدر کرده بود. پس در شعرهای خویش که گرانبار از حزن و ماتم و دلسوزی بر ضعف انسان بود این احساس را در چنان واقعیتی بیان کردند که شأن و منزلت قدرت و قدرتمندان را تا بدان حد بالا می برد که زور و قدرت شرط اول زندگی شایسته انسانیت انسان می گشت.

بنابراین در شعر جاهلی خشم دارای تصویرهای متنوعی گردید که به رنگ انواع انگیزه‌ها و احساسات صاحبان خود جلوه‌گر شد و از رنج انسان در برخورد با واقعیتی پرده برداشت که او از غلبه بر آن ناتوان بود. واقعیت بی رحمی که ضعف انسان را به رخ او می کشد و بدین وسیله پوشالی بودن ویطلان آرزوهاش را فاش می کرد.

**کلید واژه‌ها:** خشم، شعر جاهلی، شعراء جاهلی، نشانه‌ها.

\* استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرين، لاذقیه، سوریه. (نویسنده مسؤول): ٠٩٣٣٨٩١١٠٠ (٠٠٩٦٣)

\*\* دانشجو دکتری گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرين، سوریه. تلفن: ٠٩٣٣٩٦٨٠٦٢ (٠٠٩٦٣)

تاریخ دریافت: ٢٠١٣/١١/٢٧ ه.ش = ٠٩/٠٦/٢٣ ه.ش = ٢٠١٣/٠٤/٠٤ ه.ش = ١٣٩٣/٠٩/٦ ه.ش = ١٣٩٣/٠٩/٦ ه.ش

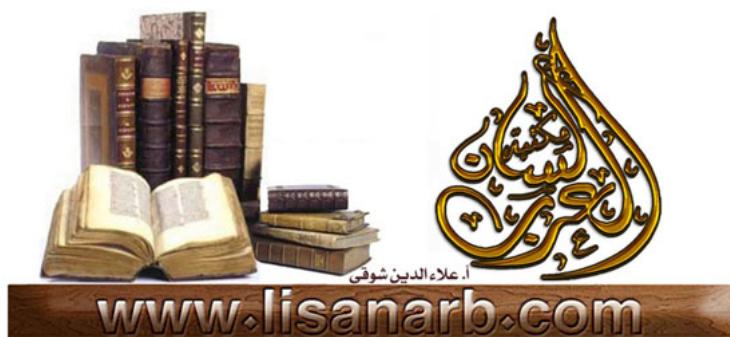
## Oppression in the Pre-Islamic Poetry

Adnan Muhammad Ahmad\*, Mazen Othman \*\*

### Abstract

This study is an attempt to investigate the representation of some types of oppression in the pre-Islamic poetry and to indicate how oppression affected the pre-Islamic poets who lived a tough life of privation. They showed their feeling of resentment in many of their poems, which were full of sadness and bitterness. The images of oppression in the pre-Islamic poetry are multifarious and can be categorized according to the motives and feelings of the poets. They depict the sufferings of the human being who faces unbearable realities. These sufferings show how weak human beings are. Therefore, people find their dreams impossible to achieve and their wishes are portrayed out of reach.

**Keywords:** resentment, oppression, pre-Islamic poets, pre-Islamic poetry, symbols



\* - Professor in Arabic Language and Literature, Tishreen University, Syria.

\*\* - Ph.D. Student of Arabic Language and Literature, Tishreen University, Syria.